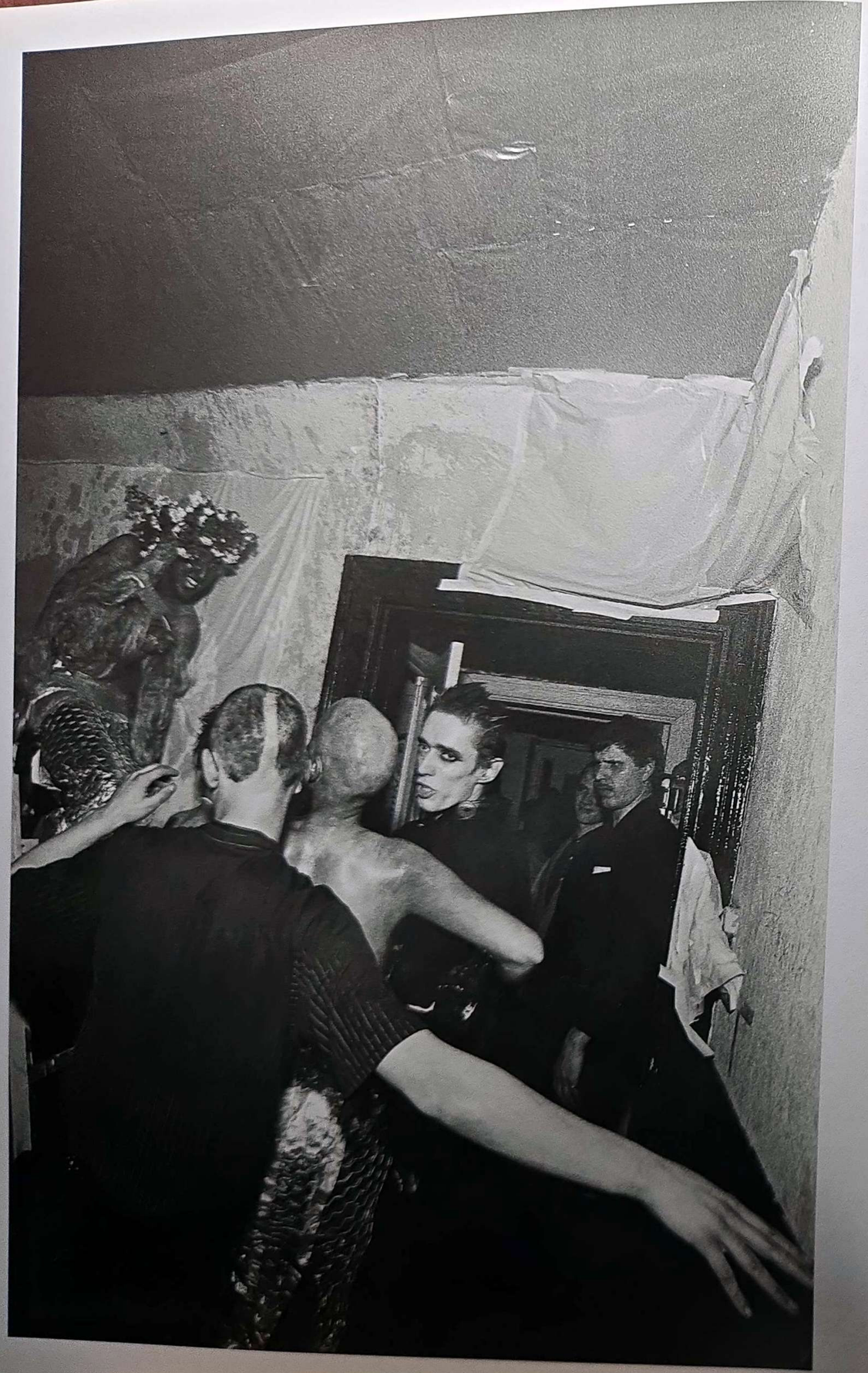
GENIALE DILLETANTEN

SUBKULTUR DER 1980ER-JAHRE IN DEUTSCHLAND

BRILLIANT DILLETANTES

SUBCULTURE IN GERMANY IN THE 1980s

GANTZ



GENIALE DILLETANTEN

SUBKULTUR DER 1980ER-JAHRE IN DEUTSCHLAND

BRILLIANT DILLETANTES

SUBCULTURE IN GERMANY IN THE 1980s

Herausgegeben von / Edited by
Leonhard Emmerling, Mathilde Weh
Goethe-Institut e. V.

Mit Beiträgen von / With contributions by
Diedrich Diederichsen, Leonhard Emmerling, Justin Hoffmann, Heinz Schütz,
Klaus Walter, Mathilde Weh, Ulrich Wilmes, Florian Wüst

HATJE CANTZ

GOETHE INSTITUT

INHALT
CONTENTS

06 MATHILDE WEH
»SEELE BRENNT« – ZUR EINFÜHRUNG
'SOUL BURNING' – AN INTRODUCTION

10 DIEDRICH DIEDERICHSEN
GENIES UND IHRE GERÄUSCHE: DEUTSCHER PUNK UND NEUE WELLE 1978–1982
GENIUSES AND THEIR NOISE: GERMAN PUNK AND THE NEUE WELLE 1978–1982

26 LEONHARD EMMERLING
PIERCING IM HAUS DER LÜGE
PIERCING IN THE HOUSE OF LIES

MATHILDE WEH
34 EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN
46 D. A. F. – DEUTSCH AMERIKANISCHE FREUNDSCHAFT
54 DER PLAN
62 DIE TÖDLICHE DORIS
72 F. S. K. – FREIWILLIGE SELBSTKONTROLLE
80 PALAIS SCHAUMBURG
88 ORNAMENT UND VERBRECHEN

96 MATHILDE WEH
KUNST – DESIGN – MODE
ART – DESIGN – FASHION

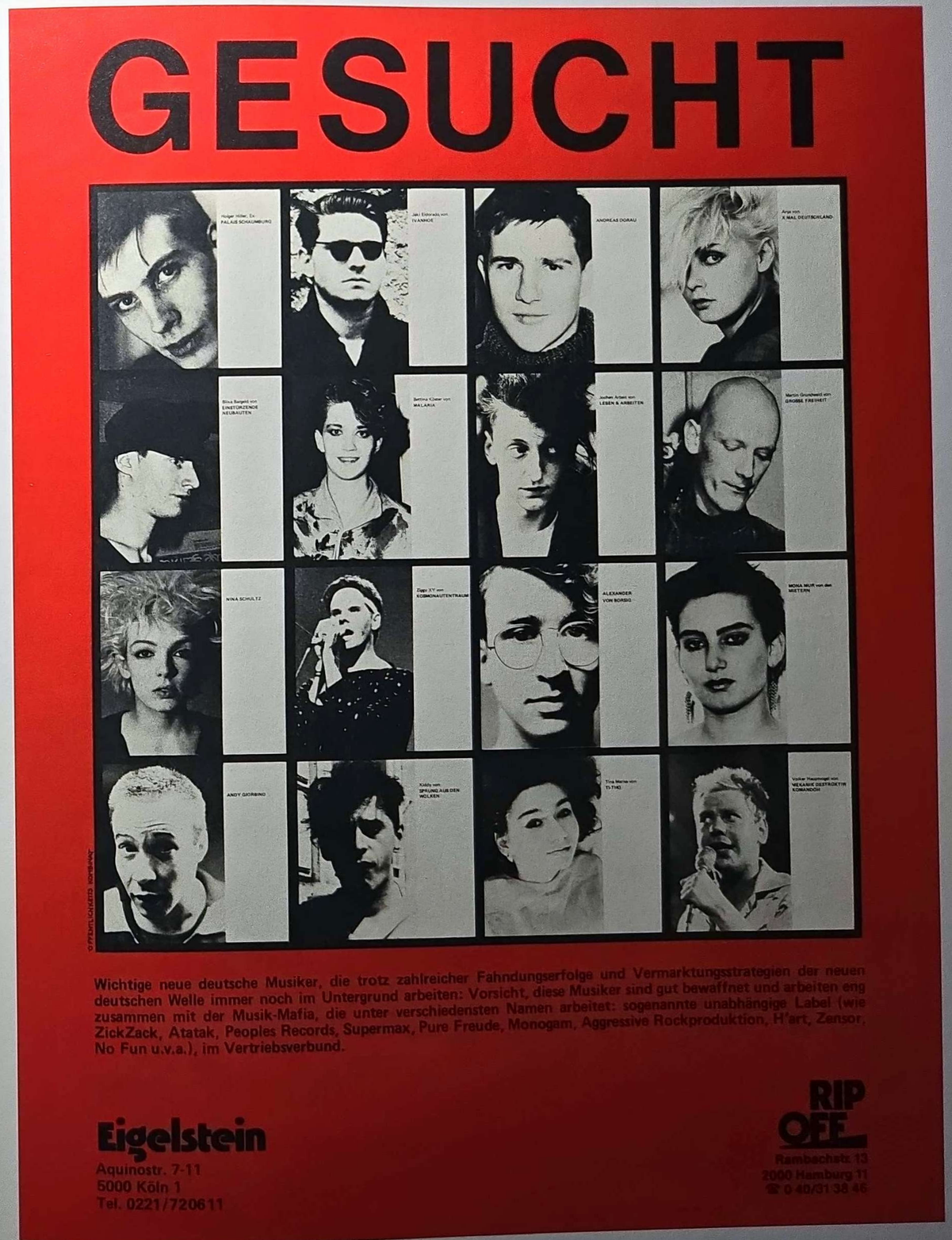
106 ULRICH WILMES
HEISS ODER KALT – MALEREI DER 80ER-JAHRE
HOT OR COLD – PAINTING IN THE 1980s

118 FLORIAN WÜST
VON SUPER-8 ZU VIDEO: WIRKLICHKEIT UND ABBILD IM JAHRZEHNT VOR DEM MAUERFALL
FROM SUPER 8 TO VIDEO: REALITY AND IMAGE IN THE DECADE BEFORE THE WALL CAME DOWN

130 HEINZ SCHÜTZ
RUINENEXZESS KATASTROPHENKULT – JENCKS, EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN UND PUNK
UND TÖDLICHE DORIS UND
EXCESS OF RUINS, CULT OF CATASTROPHE – JENCKS, EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN AND PUNK
AND TÖDLICHE DORIS AND

142 JUSTIN HOFFMANN
DIY ALS GEGENSTRATEGIE ZUR KOMMERZIELLEN KULTUR
DIY AS A COUNTER-STRATEGY TO COMMERCIAL CULTURE

150 KLAUS WALTER
WIE DIE SCHON HEISSEN
LOOK WHAT THEY'RE CALLED



»Gesucht« – Werbeplakat der Plattenvertriebe Rip Off und Eigelstein, ca. 1981.

'Wanted' – publicity poster for the record distribution companies Rip Off and Eigelstein, c. 1981.

»SEELE BRENNT« – ZUR EINFÜHRUNG

'SOUL BURNING' – AN INTRODUCTION

MATHILDE WEH

Geniale Dilletanten war der absichtlich falsch geschriebene Titel eines Festivals, das am 4. September 1981 im Berliner Tempodrom stattfand und daraufhin zum Synonym einer kurzen Epoche künstlerischen Aufbruchs in Deutschland werden sollte. Vor allem im Umfeld von Kunsthochschulen entwickelte sich eine künstlerische Vehemenz, die durch genreübergreifendes Experimentieren und den Einsatz neuer elektronischer Geräte geprägt war. Maler spielten in Bands oder gründeten Clubs, Musiker drehten Super-8-Filme. Dada und Fluxus wurden revitalisiert. Auf Virtuosität wurde häufig bewusst verzichtet. Das Nicht-Können, der Widerstand gegen Konventionen, die Kunst des Vergessens und des Verlernens sollten den Weg öffnen zu einer ungebremsten Kraft des Ausdrucks, einer neuen Expressivität. Die Gründung von Labels, Magazinen, Galerien und Clubs, das eigenständige Produzieren von Platten, Kassetten und Fanzines sowie das Organisieren von Konzerten an ungewöhnlichen Orten und Treffpunkten zeigten das Bemühen, abseits der ausgetretenen Pfade, des Kommerzes und des massenkompatiblen Geschmacks kulturellen Produktionen neues Terrain zu erschließen. Mainstream und Stadionrock wurden zu Feindbildern. Und statt des Englischen etablierte sich die deutsche Sprache in Bandnamen und Songtexten.

Die Tödliche Doris aus Berlin oder Der Plan aus Düsseldorf experimentierten mit verschiedenen künstlerischen Formen wie Musik, Film, Objektkunst und Malerei und traten mit surrealen Kostümen und ironisch-sarkastischen Texten auf. In München wurde von Redaktionsmitgliedern des Underground-Magazins *Mode & Verzweiflung*, die sich vor allem für kulturelle Brüche interessierten, die Band Freiwillige Selbstkontrolle (F. S. K.) gegründet. Ihre bekannteste Losung lautet: »Heute Disco, morgen Umsturz, übermorgen Landpartie. Dies nennen wir Freiwillige Selbstkontrolle.« Einstürzende Neubauten aus Berlin erforschten mit einem aus Schrott und Alltagsgegenständen zusammengestellten Instrumentarium die Grenzen zwischen Musik, Geräusch und Lärm. Das Düsseldorfer Duo Deutsch Amerikanische Freundschaft (D. A. F.) kombinierte in seinen Songs harte Schlagzeug-Beats mit minimalistischen Synthesizer-Effekten und provokativen Texten, so in *Tanz den Mussolini* oder *Der Räuber und der Prinz*. Die Musik von Palais Schaumburg aus Hamburg gewann ihren besonderen Charakter durch die Mischung von Synthesizern, Sample-Geräten, Trompete und skurril-atonal vorgetragenem Gesang. Trotz erschwerter Umstände engagierten sich auch in Ostdeutschland Künstler und Musiker in avantgardistischen Bandprojekten wie Ornament und Verbrechen, das durch Jazz, Industrial und elektronische Musik beeinflusst war.

Experimentelle Filme von Ramona Welsh, Brigitte Bühler und Dieter Hormel, Christoph Döring, Norbert Meissner, Yana Yo und Helge Leiberg geben noch heute einen Blick frei auf das weite Feld künstlerischen Arbeitens mit Super-8 und Video im damals geteilten Deutschland. Werke der Neuen Wilden, auch als »Heftige Malerei« oder neo-expressive Kunst bezeichnet, eroberten die Galerien und Museen. Mit dem Neuen Deutschen Design veränderte sich zugleich die Herangehensweise an die Formgestaltung radikal. Auch die Mode war beeinflusst von den subkulturellen Strömungen, vor allem der Musik und der Kunst. Modenschauen, wie die der Berliner Modemacherin Claudia Skoda, wurden zu Performances.

Die Protagonisten dieser Subkultur wollten einen radikalen Bruch herbeiführen und erlangten auch international Aufsehen und Anerkennung. Die Entgrenzung der Künste, produktives Nichtkönnen, und der Do-it-yourself-Gedanke sind nicht nur in Deutschland relevante Themen. Anfang der 1980er-Jahre kamen Künstler, wie David Bowie, Nick Cave, Lou Reed und Iggy Pop aus dem Ausland nach West-Berlin, um hier zu leben und mit deutschen Künstlerinnen und Künstlern zusammenzuarbeiten.

Der Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung *Geniale Dilletanten – Subkultur der 1980er-Jahre in Deutschland*. Er präsentiert Protagonisten und Treffpunkte der Szenen in verschiedenen Regionen Deutschlands und bietet Einblicke in die vielfältigen Netzwerke sowie die zeitgleichen Entwicklungen in Musik, Kunst, Film, Mode und Design. Anhand einer Auswahl von sieben Bands und Künstlerinnen und Künstlern aus verschiedenen impulsgebenden Städten wird die große Bandbreite an unterschiedlichen, künstlerischen Konzepten der Subkultur der damaligen Zeit sichtbar.

Geniale Dilletanten (Brilliant Dilletantes) was the intentionally misspelled title of a festival that took place on 4 September 1981 in the Berlin venue Tempodrom and has since become the synonym for a brief period of artistic upheaval in Germany. A mood of artistic fervency marked by cross-genre experimentation and the use of new electronic equipment developed particularly in and around art schools. Painters played in bands or started up clubs, and musicians shot Super 8 films. Dada and Fluxus enjoyed a revival. Virtuosity was often deliberately spurned. The wilful lack of craftsmanship, a defiance of convention, the art of forgetting and unlearning gave rise to an unbridled surge of expression and new forms of articulation. Labels, magazines, galleries and clubs were founded, self-produced records, music cassettes and fanzines shot up, and concerts were staged in unconventional settings and venues – all evidence of the endeavour to break new ground away from the beaten track, beyond commercial interests and cultural production tailored to mass tastes. Mainstream and stadium rock became stereotypes of the enemy. And German replaced English as the favoured language of band names and song lyrics.

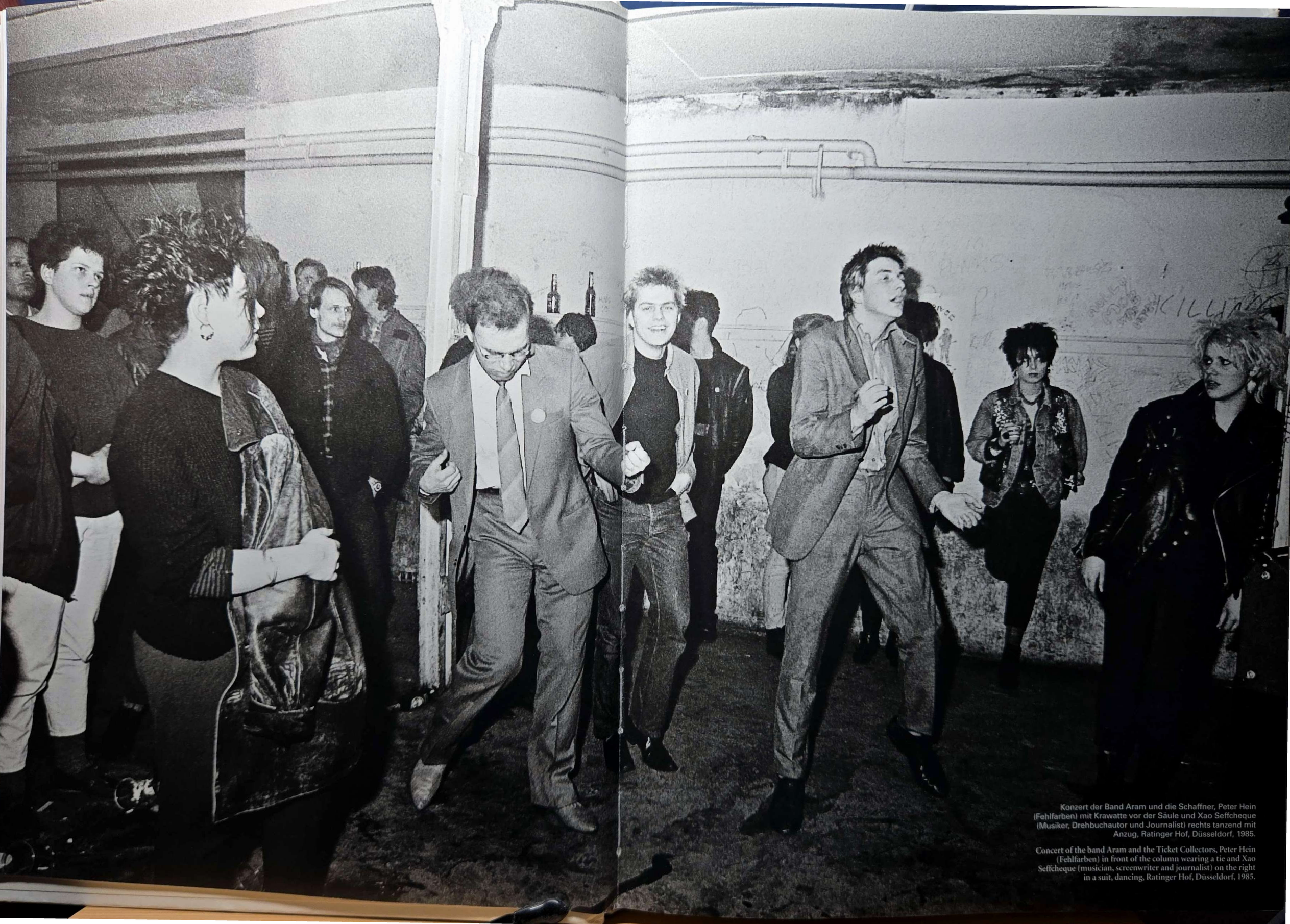
Die Tödliche Doris from Berlin and Der Plan from Düsseldorf experimented with different artistic forms such as music, film, object art and painting, performing in surreal costumes and singing ironically sarcastic texts. In Munich editorial staff at the underground magazine *Mode & Verzweiflung* (Fashion and despair) who were particularly interested in forms of cultural disparity founded the band Freiwillige Selbstkontrolle (Voluntary Self-Censorship, F. S. K.). Their most celebrated slogan was 'Disco today, revolution tomorrow, a country outing the day after tomorrow. That's what we call Voluntary Self-Censorship.' The Einstürzende Neubauten from Berlin used an array of instruments made from scrap metal and everyday objects to explore the margins between music, sound and noise. The songs of the Düsseldorf duo Deutsch Amerikanische Freundschaft (D. A. F.) combined hard drum beats with minimalist synthesizer effects and provocative lyrics, as in 'Tanz den Mussolini' (Dance the Mussolini) or 'Der Räuber und der Prinz' (The robber and the prince). The music of Palais Schaumburg from Hamburg achieved its particular character from a fusion of synthesizers, samplers, trumpet and bizarre, atonally recited vocals. In East Germany too, various artists and musicians braved difficult circumstances to participate in an avant-garde band project called Ornament und Verbrechen that was influenced by jazz, industrial and electronic music.

Experimental films by Ramona Welsh, Brigitte Bühler and Dieter Hormel, Christoph Döring, Norbert Meissner, Yana Yo and Helge Leiberg exemplified the broad field of artistic expression using Super 8 and video in the divided Germany of that period. Works by artists of the Neue Wilden (new wild ones), also labelled 'Vehement Painting' or neo-expressionist art, took the art galleries and museums by storm. The Neues Deutsches Design (new German design) movement ushered in a radically new approach to formal design. Fashion was also influenced by underground trends, especially in music and art. Fashion shows like those staged by the Berlin fashion designer Claudia Skoda evolved into performances.

In their attempts to foster a radical new departure the protagonists of this subculture also sparked international attention and acclaim. The blurring of boundaries in art, the productive lack of skill and the spirit of do-it-yourself were relevant issues outside Germany too. In the early nineteen-eighties, artists from abroad like David Bowie, Nick Cave, Lou Reed and Iggy Pop came to live in West Berlin and work with German artists.

Published in conjunction with the exhibition *Brilliant Dilletantes – Subculture in Germany in the 1980s*, this catalogue presents key protagonists and venues of the scenes in different regions throughout Germany, offering insight into a rich variety of networks, as well as exploring simultaneous developments in music, art, film, fashion and design. Based on a selection of seven bands and artists from the most prolific cities, this publication sheds light on the broad and varied spectrum of artistic concepts that emerged from the subculture of this period.

Festival Genialer Dilletanten, Plakat, 1981.
Festival Genialer Dilletanten, poster, 1981.



Konzert der Band Aram und die Schaffner, Peter Hein (Fehlfarben) mit Krawatte vor der Säule und Xao Seffcheque (Musiker, Drehbuchautor und Journalist) rechts tanzend mit Anzug, Ratinger Hof, Düsseldorf, 1985.

Concert of the band Aram and the Ticket Collectors, Peter Hein (Fehlfarben) in front of the column wearing a tie and Xao Seffcheque (musician, screenwriter and journalist) on the right in a suit, dancing, Ratinger Hof, Düsseldorf, 1985.

GENIES UND IHRE GERÄUSCHE: DEUTSCHER PUNK UND NEUE WELLE 1978–1982

GENIUSES AND THEIR NOISE: GERMAN PUNK AND THE NEUE WELLE 1978–1982

DIEDRICH DIEDERICHSEN

Gegen Ende der 1970er-Jahre jagten sich die Einschnitte im zuvor ruhigen kulturellen Kontinuum dieses Jahrzehnts. Dessen Klima war zunächst, nicht nur in der BR Deutschland, von der langsamen, aber stetigen Ausbreitung alternativer Kultur gekennzeichnet. Die verschiedenen Facetten der 68er-Bewegung, die maoistische wie die anarchistische, ja generell die politische wie aber auch die entgegengesetzt psychedelische, später esoterische, die sexuell befreite wie die naturschützende Komponente hatten sich zwar in großen Schritten voneinander weg entwickelt, dabei aber immer mehr Terrain erobern können. Dennoch lebte man damals noch in einer Gesellschaft, die sich klar in einen »angepassten« Mainstream und eine »unangepasste«, stets wachsende Zahl kultureller Minderheiten aller Art unterscheiden ließ, die man auf die eine oder andere Art auf das Jahr 1968 zurückführen konnte.

In dem Maße aber, in dem sie sich inhaltlich voneinander entfernten, entwickelten die verschiedenen Alternativkulturen gemeinsame Strukturen wie sie etwa zwischengenutzte oder umgebaute Fabriken als Kulturorte repräsentierten oder der Versandhandel von »zweitausendeins«, der eine billige Faksimile-Gesamtausgabe von Karl Krausens *Die Fackel*, billig gedealte Rock- und Jazz-Schallplatten und linksradikale Bücher ebenso erfolgreich verkaufte wie spirituelle Anregungen für Haustiere. Das war diese »zweite Kultur«, wie sie der SPD-Stratege Peter Glotz damals nannte. Der Sozialdemokrat war nicht zu Unrecht alarmiert über einen drohenden Verlust großer Wählerschichten an ein alternatives Abseits oder, falls diese Szene ihren Horror vor dem Parlamentarismus verlöre, an die neue Grüne Partei. Was aber diese Leute zusammen hielt, waren schon nicht mehr bestimmte kulturelle Praktiken, Identifikationen und Überzeugungen. Das war allenfalls in ihrem subkulturellen Vorleben um 1968 der Fall. Neben einem spezifischen alternativen Konsumverhalten war es um 1980 vielmehr ein vages pazifistisches und ökologisches Wertespektrum, das romantische ebenso wie linke politische Gründe für sich beanspruchte und dessen sehr niedriger gemeinsamer Nenner dann von der Grünen Partei und der Friedensbewegung[1] bedient wurde.

Towards the end of the nineteen-seventies the ruptures in the calm cultural continuum of that decade came thick and fast. The climate – not only in the Federal Republic of Germany – had been marked initially by the slow but relentless proliferation of alternative culture. The various facets of the '68 movement – Maoist as well as anarchist components, but more generally, the political as well as its obverse, the psychedelic, and later esoteric, sexually liberated and environmentally protective components – had grown apart in leaps and bounds, while increasingly gathering momentum. Notwithstanding, society at that juncture was clearly divided into a 'conformist' mainstream and a constantly growing cluster of 'non-conformist' cultural minorities of all types which, one way or another, could be traced back to the year 1968.

But to the same degree as they were drifting apart in terms of agenda, these various branches of alternative culture had developed common structures – manifested, for instance, in the temporarily occupied or converted factories used as cultural venues. Or again, in the mail order business set up by the alternative discount store 'zweitausendeins', which had as much success with mass selling iconic cultural artefacts ranging from cheap facsimile complete editions of Karl Kraus's *Die Fackel* to discounted rock and jazz LPs and radical leftist literature, as they did with flogging spiritual manuals for pets. It was, in the words of the SPD strategist Peter Glotz at that time, a 'second culture'. The Social Democrat was justifiably alarmed by the threat of losing large swathes of voters to the alternative margins beyond the parliamentary pale or, should this scene discard its loathing of the parliamentary system, to the newly founded Green Party. But what kept these people together were no longer particular cultural practices, identifications and convictions. That might have been true, at best, of their former subcultural existence in around 1968. Besides their specifically alternative consumer behaviour, in 1980 it was more a vaguely pacifist and ecological spectrum of values that claimed to

Wolfgang Müller, *Festival Genialer Dilletanten*, Tempodrom, Berlin, 1981.

Wolfgang Müller, *Festival Genialer Dilletanten*, Tempodrom, Berlin, 1981.

Die Bands, Künstler und Akteure, von denen hier die Rede sein soll und die so etwas wie die westdeutsche Antwort oder Entsprechung zu dem gelten können, was anderswo Punk hieß, hatten ebenfalls auf der inhaltlichen Ebene eigentlich nur eines gemeinsam: Die Ablehnung genau dieser alternativ-pazifistischen Zweitausendeins-Kultur und ihrer Werte. Auch wenn dies sicher auch ein Generationenkonflikt war – die Punk-Generation war im Schnitt eben genau die zehn Jahre jünger, die 1968 von 1978 trennt –, so war es doch zudem ein Konflikt von Orientierungen, die sich auch um andere Themen herum gruppierten, etwa Metropole versus Provinz, Kunstakademie versus Uni, Nachtleben versus politische Arbeit, Hedonismus versus Moralismus, Urbanität versus Naturliebe.

Noch etwas verdient Erwähnung. In heutigen Darstellungen der 1970er-Jahre gewinnt man den Eindruck, die RAF[2] hätte nicht

The bands, artists and protagonists discussed here could more or less be considered the West German answer, or equivalent to what was called punk elsewhere. Moreover, in terms of their agenda they too had only one thing in common: their very rejection of this alternative, pacifist 'zweitausendeins' culture and its values. Even if this was clearly also a generational conflict – indeed, the punk generation was on average the same ten years younger that also separated 1968 from 1978 – it was just one of several orientations grouped around further fault lines of conflict such as metropolis vs. province, art academy vs. university, nightlife vs. political activism, hedonism vs. moralism, urbanism vs. love of nature.

Something else deserves a mention. In current descriptions of the nineteen-seventies, one is given the impression that the RAF[2] not

1 »Friedensbewegung« steht hier für die sehr große Mengen mobilisierende, der Kultur der Grünen Partei nahestehende Bewegung, die gegen den so genannten NATO-Doppelbeschluss aus dem Jahre 1979 und die damit verbundene Nachrüstung des westlichen Bündnisses protestierte. Ihre hohe Zahl und Konsensfähigkeit traf sich oft mit einer spezifischen emotionalen Vagheit der Forderungen und einer depolitisiert-pazifistischen Argumentation.

2 Die RAF, Rote Armee Fraktion, die in den 70er-Jahren (und bis in die frühen 1990er-Jahre) den bewaffneten Kampf in die Metropolen des Westens tragen wollte, erscheint in vielen Darstellungen der Zeit als die verzweifelte Konsequenz aus dem Scheitern der außerparlamentarischen Opposition der 1968er-Zeit und auch der steigenden Repression gegen Linke (etwa durch Berufsverbote gegen linke Beamte und Staatsangestellte). Allerdings war die ultradisziplinierte, brutale und isolierte Politik der zahlenmäßig kleinen RAF (selten mehr als 50 Personen) aber nur eine von sehr vielen Transformationsgestalten der 1960er-Linken, andere waren anarchistisch-hedonistisch, mikropolitisch (Hausbesetzungen) oder totalitär-maoistisch. Gerade aus der zeitweise 15.000 Mitglieder plus gewaltiges Sympathisanten-Umfeld zählenden maoistischen Linken gingen aber zahlreiche Politiker der Grünen hervor (z. B. Antje Vollmer).

1 The label 'peace movement' designates the movement that managed to mobilise very large numbers and was close to the Green Party, having protested against the so-called NATO Double-Track Decision in 1979 and the subsequent arms build-up of the Western alliance. Its large numbers and broad common consensual ground was often accompanied by a specific emotional vagueness of their demands and a depoliticised pacifist line of argument.

2 The RAF (Red Army Faction), which during the nineteen-seventies (through to the early nineteen-nineties) sought to foment armed struggle in West German cities, is depicted by many contemporary sources as the desperate consequence of the failure of the '68 extra-parliamentary opposition, as well as of the growing repression of leftist culture (for instance through the 'Berufsverbot' laws banning left-wing civil servants and state employees from employment). But, in fact, the ultra-disciplined, brutal and isolationist politics of the numerically marginal RAF (the group rarely rose above fifty members) was just one of a broad plethora of transformational figures to issue from the nineteen-sixties left-wing movement; others were hedonistic anarchists, micropolitical activists (such as squatters) or totalitarian Maoist groups. It was particularly from the vast milieu of sympathisers – as many as fifteen thousand in its heyday – attached to the Maoist left that numerous politicians in the Green Party emerged (for example, Antje Vollmer).

nur das BKA[3] und deren Ermittler und vielleicht noch den Sensationalismus der Massenmedien interessiert, sondern sei ein relevanter Faktor kultureller und politischer Orientierungen gewesen. Ich kann dies nicht bestätigen: Ob dogmatische Maoisten, moskautreue DKPler, hippiehaft verkiffte Anarchisten, vom Mainstream ganz zu schweigen, niemand rechtfertigte während des »roten Jahrzehnts«[4] tatsächlich allen Ernstes die Politik der RAF. Klar, es gab Solidarisierungen gegen deren Behandlung im Gefängnis oder gegen Fahndungsübergriffe der Polizei, aber niemand vertrat die Ziele des bewaffneten Kampfes. Auch das änderte sich um 1977 und nach der Katastrophe von Stammheim. Im Punk-Milieu galt die RAF als cool und das Stern/MP-Logo fand seinen Weg auf die Lederjacken. Bei der langsam entstehenden und mit einigen urbanen Punk-Spielarten ko-extensiven Szene der Autonomen hatte man eh ein entspanntes und strategisches Verhältnis zur Bewaffnung.

only preoccupied the BKA[3] and their investigators, besides perhaps the sensationalist urges of Germany's mass media, but that it was also a relevant factor determining cultural and political orientation. I cannot confirm this view: whether dogmatic Maoists, pro-Moscow members of the DKP (the German Communist Party), stoned hippie anarchists, let alone the political mainstream, during the 'red decade'[4] there was no one who earnestly condoned the politics of the RAF. Of course there were gestures of solidarity against their treatment in prison, against excessive dragnet methods employed by the police, but no one actually championed the aims of armed struggle. That too changed in about 1977, following the Stammheim disaster. In the punk milieu the RAF was considered cool and the star and machine gun logo found its way onto their leather jackets. The slowly emerging autonomist scene that was coextensive with certain variations of urban punk had always maintained a relaxed and strategic attitude to armed protest.

Auf dem Cover der ersten S. Y. P. H.-Single, vermutlich der ersten unabhängigen deutschen Punk- und Neue Deutsche Welle-Veröffentlichung von Anfang 1979, war der bei der Schleyer-Entführung eingesetzte Kinderwagen zu sehen, darüber der Titel der Platte: *Viel Feind, viel Ehr.* Diese identifizierende Solidarität mit der RAF prägt auch den Song *Der lange Weg nach Derendorf* von der kurz darauf erschienenen ersten Doppel-Single von Mittagspause. Darin geht es um die Erschießung des RAF-Mitglieds Willy Peter Stoll durch die Polizei in einem China-Restaurant in Düsseldorf-Derendorf: »Jeder Pantoffelheld erklärt ihnen den Krieg« beginnt die nicht ganz unromantische Geschichte des von feigen Spießern ermordeten Outlaw.

The cover of the first S. Y. P. H. single from early 1979, probably the first ever independent German punk and German New Wave release, showed the baby's pram used in the kidnapping of Hanns Martin Schleyer, above it the title of the record: *Viel Feind, viel Ehr* (Many enemies, much honour). This self-identifying solidarity with the RAF also shapes the song 'Der lange Weg nach Derendorf' (The long road to Derendorf) on the first double single released a little later by the band Mittagspause. The song describes the police shooting of the RAF member Willy Peter Stoll in a Chinese restaurant in the Derendorf district of Düsseldorf: 'Every hen-pecked husband declares war on them' is how the not entirely unromantic tale of the outlaw murdered by cowardly conformist squares begins.

Ablehnung von Friedensbewegung, Grüner Partei und Ökologie – auf der ersten S. Y. P. H.-LP von 1980 gibt es den sloganartigen Anti-Rousseau-Song *Zurück zum Beton* und das Liebeslied an das *Industriemädchen*: »Beim Elektrizitätswerk haben wir uns geliebt / im Hintergrund hat der Schnelle Brüter gepiept« – wurden aber weniger politisch-argumentativ ausgetragen als kulturell-lebensstilistisch. Auch dieser Wechsel der Schauplätze war neu. Man lehnte die Kleidung, die Umgangsformen, die Betulichkeit, die Langsamkeit ab und empfand sich im Gegensatz dazu als schnell, großstädtisch, industriell, technisch: Man wollte zu seinen Neurosen und Entfremdungssymptomen stehen, sie leben, statt nach altmodisch-kitschigen Alternativen zu suchen. Und zu dieser ehrpusseligen Betulichkeit der altgewordenen 68er-Generation rechnete man auch die Ideologie von Virtuosität und instrumentellem Können, mit der die Langhaarigen ihre Rockgötter verehrten, denen sie ehrfürchtig und pathetisch kunstreligiös in teuren Stadionkonzerten lauschten.

Rejection of the peace movement, the Greens and ecology – S. Y. P. H.'s first LP from 1980 includes the slogan-like anti-Rousseau song 'Zurück zum Beton' (Back to concrete) and the love ballad to the 'Industriemädchen', the factory girl: 'Beim Elektrizitätswerk haben wir uns geliebt / im Hintergrund hat der schnelle Brüter gepiept' (In the power station we made love / in the background the fast breed reactor went beep) – was rendered less in a politically argumentative way than in a tone befitting culture and lifestyle. The change in settings was new, too. The post-'68 style of dress, patterns of behaviour, fastidiousness and slowness were spurned in favour of feeling fast, metropolitan, industrial and technological. It now seemed preferable to profess one's neuroses and symptoms of alienation and to live them out rather than seeking old-fashioned kitschy alternatives. And hand in hand with the prickly fastidiousness of the ageing '68 generation also came the ideology of virtuosity and instrumental skill for which these long-maned hippies idolised their rock gods with reverential pathos and artistically pious fervour in expensive stadium concerts.

Im Herbst 1981 stieg im West-Berliner Tempodrom die *Große Untergangsshow*, Untertitel: *Das Festival der Genialen Dilletanten*. Es traten Bands und Projekte auf, denen gemeinsam war, dass sie mit verschiedenen Formaten von Noise, Lärm,

In autumn 1981 the West Berlin venue Tempodrom staged the *Grosse Untergangsshow* and subtitled, *Das Festival der Genialen*

3 Bundeskriminalamt.

4 Gerd Koenen, *Das rote Jahrzehnt. Unsere kleine Kulturrevolution 1967–1977*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2001.

3 Bundeskriminalamt, the West German FBI.

4 Gerd Koenen, *Das rote Jahrzehnt. Unsere kleine Kulturrevolution 1967–1977* (Cologne, 2001).

Über-die-Stränge-Schlagen und Autismus zum Ausdruck bringen wollten, dass sie dem Abendland im Gegensatz zu der so intensiv in Utopien verliebten Vorgängergeneration nicht mehr allzu viel Zeit gaben[5] und darüber auch nicht besonders traurig waren. Es waren Bands wie Din A Testbild, Sprung aus den Wolken, Die Tödliche Doris und Einstürzende Neubauten, die damals schon seit ein paar Jahren vor allem auf Kassetten veröffentlicht und nun ihre ersten Schallplatten beim Hamburger Zickzack-Label oder Monogam in Berlin herausgebracht hatten. Dazu kamen Spontan-Formationen mit Mitgliedern von diesen und anderen Bands: Gudrun Gut (von Malaria! beziehungsweise Mania D., heute Musikerin und Labelbetreiberin) und Blixa Bargeld (Einstürzende Neubauten) traten als Duo auf, darüber hinaus Einzelpersönlichkeiten von Rang, die bis heute keine Ruhe geben, etwa Frieder Butzmann und Max Müller (damals Camping Sex) – Müller mit seiner ebenso ungewöhnlichen wie langlebigen Rockband Mutter, Butzmann als postdadaistische Ein-Mann-Show. Durch das Programm führte charismatisch Wieland Speck, der spätere Programmleiter der Sektion Panorama bei den Berliner Filmfestspielen.

Dilletanten (The great downfall show: The festival of the Brilliant Dilletantes). The bands and projects performing that night had one thing in common: with their various formats of noise, din, running riot and autism they all sought to express that, in contrast to the preceding generation so enamoured of its utopias, time was running out for the Western world.[5] And that they did not especially regret it. Among the acts on stage that night were Din A Testbild, Sprung aus den Wolken, Die Tödliche Doris and the Einstürzende Neubauten, bands that had already begun publishing music, mainly on cassette, a few years earlier and were now releasing their first records on labels like ZickZack in Hamburg or Monogam Records in Berlin. Then there were spontaneous formations with members of these bands and others: Gudrun Gut (of Malaria! and Mania D, now a musician and label manager) and Blixa Bargeld (Einstürzende Neubauten) played as a duo. In addition, individuals of note who, even now, still keep going such as Frieder Butzmann and Max Müller (then a member of Camping Sex): Müller with his unconventional and equally long-lasting rock band Mutter; Butzmann as a post-Dadaist one-man show. The evening was charismatically compèred by Wieland Speck who was later to become the programme director of the Panorama section at the Berlin Film Festival.

Als Wolfgang Müller (Die Tödliche Doris und Bruder von Max Müller) den Begriff der Genialen Dilletanten – absichtlich falsch, nämlich »dilettantisch« geschrieben – mehr oder weniger für dieses Festival erfand und im wenig später dazu veröffentlichten Reader des Merve-Verlages ausführte, waren schon drei, vier Jahre ins Land gegangen, in denen man sich im deutschsprachigen Raum über Dilettantismus und neue Pop-Musik Gedanken gemacht hatte. Ein Jahr zuvor war etwa eine Doppel-LP mit dem Titel *Das ist Schönheit* bei einem Hamburger Mini-Label erschienen. Studierende der bildenden Kunst, hauptsächlich aus der Klasse von Claus Böhmler, nahmen elektronische und/oder punkbewegte Kurzkompositionen auf, darunter waren auch Leute wie Thomas Fehlmann, Walter Thielsch und Holger Hiller, die später als Palais Schaumburg berühmte Vertreter einer intellektuell-poetischen deutschen Welle werden sollten, oder André Rademacher, der als Maxim Rad in Frankreich und England Rock-Sänger zwischen Elvis Costello und Richard Hell und noch später Deep-Soul-Sänger werden sollte. Aber viele Beteiligte blieben bildende Künstler. Der leitende Gedanke dieser Jahre war: Handwerklich kann es jeder, es kommt nur auf die Ideen an, auf die Person. Diejenige Musik, ja diejenige Kunst hingegen, die auf erlernbaren Skills aufbaut, ist langweilig und angepasst. Sie reproduziert nur die Vorgaben der megalomanen Technik. Ob es sich bei Technik um die Technokratie von spektakulären Beeindruckungsarchitekturen von Bühnenshows handelte oder um die Technik des Aquarellierens wurde bewusst nicht unterschieden.

By the time Wolfgang Müller (of Die Tödliche Doris and brother of Max Müller) more or less invented the concept of the 'Geniale Dilletanten' (Brilliant Dilletantes) – deliberately misspelled, 'dilettantishly' so to speak – for this festival, later elucidating it in the eponymous reader published by Merve Verlag, some three or four years had already passed since the question of 'dilettantism' and new pop music had been debated in the German-speaking world. One year earlier, a double LP titled *Das ist Schönheit* (This is beauty) had been released on a mini-label in Hamburg. Art school students from Hamburg studying under Claus Böhmler had recorded a number of short electronic and/or punk-driven compositions – their number included the likes of Thomas Fehlmann, Walter Thielsch and Holger Hiller, who would later found Palais Schaumburg, representatives of an intellectual, poetic German New Wave. Another contributor was André Rademacher, also known as Maxim Rad who became a rock singer in France and England with a sound somewhere between Elvis Costello and Richard Hell, and later still a singer of deep soul. But plenty of other people remained artists. At the time the main idea was that in terms of the instrumental proficiency required, anyone, of course, could do it; it all came down to the ideas. And, the individual. By contrast, the kind of music, indeed the kind of art, which grows from learnable skills is boring and conformist. All it does is reproduce the precepts of megalomaniac technique. Whether in this view of things technique was taken to mean the technocracy of mind-blowingly spectacular stage show architecture or the technique of watercolour painting was deliberately never differentiated.

So gab es dann auch mehrere konkrete Feinde, gegen die sich der Dilettantismus wappnete. Zum einen war dies die aufwändige Technik des so genannten Stadion-Rock. Für die dagegen gesetzte technische Simplizität sprach das demokratisch-egalitäre Argument der größeren Zugänglichkeit billiger und einfacher Gerätschaften, dann aber auch das ästhetische Argument des

In other words there were various concrete enemies dilettantism had to do battle with. On the one hand it was the exorbitant

5 *Geniale Dilletanten*, hrsg. von Wolfgang Müller, Berlin: Merve 1972.

5 Wolfgang Müller, ed., *Geniale Dilletanten* (Berlin, 1972).

von Kontingenz geküssten rauen Klangs der Lo-Technology[6] – ein Dauerbrenner-Gedanke, der es bis in die Lo-Fi-Kultur der 90er-Jahre geschafft hat. Zum zweiten aber wurde die bürgerlich-hochkulturelle Anbetung des Virtuosentums zum Feind erklärt, die es in den 70er-Jahren bekanntlich in die Pop-Musik mit ihren Keyboardburgen und Gitarrenhelden, ihren Rick Wakemans und John McLaughlins geschafft hatte. Ihr stand nun die Bewunderung von Simplizität gegenüber, eine Bewunderung, die sich indes rhetorisch-argumentativ bald wieder konzeptuell aufspaltete. Stand die Schönheit des auf ein oder zwei Akkorden basierenden Grummelsongs von The Fall auf der erwähnten demokratischen Seite der Simplizität oder hatte dieser Verzicht auf musikalische Architektur einen guten ästhetischen Grund, wie ihn schon der Minimalismus beanspruchte oder der um eine Generation ältere John Lennon, wenn er deklarierte: »I always liked simple rock« und von einem Song träumte, der – wie später HipHop – auf einem einzigen Ton basierte?

Kompliziert und kriegerisch wurde die Auseinandersetzung um die wahre Bedeutung des Dilettantismus bereits, bevor Müller auf die Idee kam, ihn genial zu nennen und seine Heterografie zu fordern, als nämlich die neuen elektronischen Musikgeräte nicht länger als teure Agenten von Komplexität und Erweiterung auftraten, wie sonst immer seit den Zeiten von Stockhausen bis zum Progressive Rock der 70er, sondern in Gestalt etwa des kleinen Casio als Agenten der Simplizität, des Billigen und des Trash. Nun stellte sich heraus, dass es Freunde des Simplen und Ungekonnten gab, die damit aber irgendwie eine rustikale Atmosphäre von Bierdunst verbanden, zu der elektrische Gitarren, aber keine seelenlose Billigelektronik passte, während andere den radikalen Dilettantismus ausgerechnet im Arbeiten mit ganz stumpfen Maschinchen fanden, obwohl da doch eigentlich ein wesentliches Element des Dilettantischen fehlte, denn diese Maschinen können nichts falsch machen.

Die Vorgabe zu all diesen Reflexionen, die aber meist nicht zu reflexiver Sprache fand, sondern, wie es dem Geist des Aufbruchs und der Ungeduld entsprach, sich in Slogans, Aufregungen und Verwünschungen äußerte, kam aus den USA und Großbritannien, genauer gesagt aus London und New York, den zwei Orten, die beanspruchen konnten, als Brutstätten von Punk-Rock zu gelten. In London (und bald auch in vielen anderen Teilen des Vereinigten Königreichs) konnte man im Schatten des weitgehend als Provokations- und Anarchismus-Spektakel beschriebenen Aufstieg des Punk-Rocks eine ganz andere, sehr viel nachhaltigere Entwicklung beobachten, die gleichwohl ein konstitutiver Bestandteil der Bewegung war: selbstproduzierte Schallplatten. Musiker und Bands veröffentlichten 7-Inch-Singles im Selbstverlag, unabhängige Labels entstanden, die in vielen Fällen schon in kürzester Zeit einen spezifischen künstlerischen Ruf bekamen und Subgenres begründeten, wie A Step Forward, Rough Trade,

6 Zur Lo-Technology zählten sowohl die im Prinzip hohe und neue Technologie billiger neuer Synthesizer, wie den verschiedenen um 1980 aufkommenden Casio-Modellen, als auch konventionelle Instrumente, die ohne Sophistikation gespielt und verstärkt wurden.

technology of so-called arena rock. In favour of the opposite approach of technical simplicity was the democratic-egalitarian argument of easier access to cheaper and simpler equipment, but also the aesthetic argument of the raw sound – blessed by contingency – of lo-tech,[6] a long-running sentiment that carried on into the lo-fi culture of the nineteen-nineties. But war was also declared against the bourgeois, high cultural worship of virtuosity, which during the nineteen-seventies had evidently infiltrated pop music with its castles of keyboards and guitar heroes, its Rick Wakemans and John McLaughlins. Pitted against this was now the veneration of simplicity – although in rhetorical and polemical terms this veneration soon split into two conceptual camps. Did the beauty of a grungy one- or two-chord song by The Fall lie on the said democratic side of simplicity, or did relinquishing musical architecture have a good aesthetic reason as had previously been laid claim to by Minimalism, or in the previous generation by John Lennon when he declared, 'I always liked simple rock,' and dreamt of a song based on a single note – as was later to emerge in hip-hop?

Yet the controversy around the true meaning of dilettantism was to become even more complicated and bellicose before Müller hit upon the idea of calling it 'brilliant' – 'genial' in German, derived from genius – and proclaiming its heterography. It brewed up when the new electronic musical instruments ceased to be treated as the expensive agents of complexity and expansion they had been in the period from Stockhausen to progressive rock in the seventies, and now emerged, for instance, in the guise of the small Casio as agents of simplicity, cheapness and trash. But it soon transpired that certain friends of everything that was simple and unskilled associated this simplicity with the rustic atmosphere of a beer hall (which went nicely with electric guitars but not with the soulless character of cheap electronics), whereas others saw radical dilettantism best embodied by work performed precisely with small, totally lifeless machines – although what in fact was missing here was one crucial ingredient of dilettantism: these machines were incapable of error.

The templates for all such reflections – which mainly were not articulated in reflective language but, matching the spirit of upheaval and impatience, in slogans, outbursts and imprecations – came from the US and Great Britain, or, more precisely, London and New York, both cities enjoying equal acclaim as the great incubators of punk rock. In London (and soon in many other places in the United Kingdom), it was possible to observe emerging from the shadows of punk rock's ascendancy, described in the main as a spectacle of provocation and anarchism, an entirely different, far more sustained development, one which was nevertheless a constitutive component of the movement: self-produced records. Musicians and bands began self-publishing their own 7" singles. Independent labels shot up, in many cases quickly earning a distinctive artistic reputation and spawning subgenres – such as

6 Lo-tech also encompassed the essentially high, cutting-edge technology of cheap new synthesisers such as the various Casio models that became available around 1980, but also conventional instruments that could be unsophisticatedly played and amplified.

Rip Off, Plattenladen, Hamburg.
Rip Off, record store, Hamburg.

Factory, Mute. Spezielle Plattenläden und Vertriebe hatten bereits ein Jahr nach dem Debüt-Album der Ramones von Anfang 1976, das gewöhnlich als erste Punk-Veröffentlichung gilt, für ein Netzwerk gesorgt, das jenseits der großen Läden und Plattenfirmen, Punk-Singles und bald auch erste Alben verteilen konnte – zumindest in Großbritannien und bald auch an den Küsten der USA.

Erstaunlicherweise dauerte es nicht allzu lange, bis es Vergleichbares auch in der alten BRD gab: Die Läden Zensor und Vinyl Boogie (West-Berlin), Rip Off und Unterm Durchschnitt (Hamburg) entstanden schon 1978 beziehungsweise 1979, kurz darauf kamen weitere Läden in München, Düsseldorf, Köln, Hannover und Frankfurt dazu. Noch wichtiger: Labels wie Pure Freude, Rondo, Ata Tak (Düsseldorf), Zickzack (Hamburg), Monogam und Zensor (Berlin), No Fun (Hannover) pressten ab 1978 unabhängige, selbstproduzierte Schallplatten in Deutschland, die niemals unter den Bedingungen der Schallplattenindustrie hätten veröffentlicht werden können.

Man kann eine weitere mögliche Definition des Dilettantismus und seiner Genialität an dieser Stelle festhalten. Offensichtlich ging von Punk ein Impuls zur Selbstermächtigung aus, der schon sehr bald nur noch wenig mit einem musikalisch definierbaren Stil zu tun hatte, aber alles mit einer anderen Gemeinsamkeit: einem Willen zur Artikulation. Dieser äußerte sich allerdings auf die musikalisch denkbar vielfältigste Weise: meistens technisch simpel und oft wortreich, sprachlich originell, aber keineswegs immer hart, schnell und laut (wie es die gängigen Minimaldefinitionen von Punk-Rock vorsehen). Heute wird diese Vielfalt gerne als Post-Punk gelabelt, auch wenn nicht nur die mitunter in der Szene auch gepflegten experimentellen Spielweisen und die Idiome anderer Gegenkulturen (Free Jazz bei The Pop Group oder freie Improvisation bei The Good Missionaries, um nur zwei von unzähligen Beispielen zu nennen) nicht als Post-Punk verstanden werden können. Viele der neuen Spielweisen waren eh

A Step Forward, Rough Trade, Factory or Mute. Just one year after what is generally considered the first ever punk release, the Ramones' debut album in early 1976, specialised record shops and distributors had already built up a network capable of distributing punk singles and, a little later, the first albums too, outside the major outlets and record companies – at least within Great Britain and shortly thereafter also on both seaboards of the US.

Surprisingly, it did not take long before something similar happened in the old Federal Republic of Germany. The shops Zensor and Vinyl Boogie (West Berlin), Rip Off and Unterm Durchschnitt (Hamburg) opened in 1978 and 1979, and were soon followed by others in Munich, Düsseldorf, Cologne, Hanover and Frankfurt. More importantly still, from 1978 onwards, labels such as Pure Freude, Rondo, Ata Tak (all in Düsseldorf), ZickZack (Hamburg), Monogam Records and Zensor (Berlin), and No Fun (Hanover) began cutting independent, self-produced records in Germany which otherwise, under the conditions of the record industry at that time, would never have been published.

At this juncture it is also worth recalling a further possible definition of dilettantism and its 'genius' character. Clearly, punk also sparked a stimulus towards self-empowerment that very quickly detached itself from any musically definable style while remaining fully anchored in other shared ground – the will to articulation. This impulse, however, expressed itself in conceivably the most varied musical forms possible: largely with simple technique and often verbose, original in its use of language but by no means always hard, fast and loud (as dictated by orthodox minimal definitions of punk rock). Today this plurality is popularly labelled post-punk, even if the experimental musical forms and idioms borrowed from other countercultures (such as free jazz in The Pop Group or free improvisation in The Good Missionaries, to name just two of countless examples) that were also cultivated in the scene were not the only elements not to be considered post-punk. Many of these new styles of playing were at any rate

mindestens gleichzeitig, wenn nicht schon vor Punk entstanden, wie etwa bei den mit dem globalen Netzwerk unabhängiger Medien verbundenen US-amerikanischen Vertretern experimenteller (und oft »genial-dilletantischer«) Rockmusik wie Chrome, The Residents, MX 80 Sound, Pere Ubu, Rockets From The Tomb, Destroy All Monsters, die alle schon seit den frühen respektive mittleren 70er-Jahren aktiv waren. Auch in Deutschland war die Freundschaft einiger »Post-Punks« mit alten Krautrockern wichtig, wie etwa die von Musikern der Gruppe S. Y. P. H. mit Holger Czukay oder mit Irmin Schmidt von Can.

Es gab mithin keinen gemeinsamen, im engen Sinne musikalischen Nenner, sondern eine Reihe von unverblümten Selbstermächtigungsakten, die von der Eroberung ökonomischer und technischer Mittel stark beflügelt wurden. Gemeinsam war ihnen allenfalls die je nachdem qualifizierte oder unqualifizierte Ablehnung von den Standards des Rock und des richtigen Spielens. Ob aber dieses Nichteinhalten auf Unfähigkeit basierte, die sich nicht entmutigen ließ, oder auf der Entscheidung nicht so zu spielen, wie es klingt, wenn man sein Instrument beherrscht, ließ sich nicht immer trennscharf sagen. Zumal oft das Eine zum Anderen kam: Eine Band wie Der Plan setzte sich aus inspirierten Amateuren und einem genau arbeitenden Synthesizer-Spezialisten wie dem Pyrolator zusammen, dessen Professionalismus in anderen Projekten bald erkennbar war. Dennoch war das künstlerische Ethos, das den Sound und die Haltung der Band ausmachte, weder den neutönerischen Erfindungen des einen, noch dem experimentellen Dilettantismus der anderen Bandmitglieder zuzuordnen. Schon ein Jahrzehnt zuvor hatten ja Akteure der neuen Musik wie der Komponist Cornelius Cardew untersuchen wollen, inwieweit aus dem Nichtspielenkönnen von Laien musikalische Innovationen entstehen könnten oder aber, ob sich vielleicht das Können von Laien mit den Begriffen des musikalischen Fortschritts und der Qualität eben gar nicht mehr messen ließe und statt dessen über eine soziale Qualität verfüge, die jenseits musikalischer Errungenschaften stünde und diese übertreffe.[7] Ähnlich waren auch die Argumente der damals noch nicht so heißenden Genialen Dilletanten konstruiert. Waren sie durch unverblümtes Spielen ohne technisches Können auf der Ebene des musikalischen Ausdrucks den Profis überlegen oder hatten sie eben einfach das Konzept des musikalischen Ausdrucks überwunden?

Was die vielen neuen Bands jener Zeit in der ganzen Welt zusammenhielt, war also vor allem eine künstlerische Haltung, die sich im Idiom der Pop-Musik oder auch experimenteller Musik vom Rock-Paradigma distanzieren wollte. Dafür kam alles Mögliche infrage: zunächst dessen Überbietung (schneller, lauter etc. – was aber bald zumindest partiell von Metal übernommen wurde), dann gegenläufige Stile innerhalb der Pop-Musik (Art-Rock, Folk, Free Jazz-Einflüsse etc.), schließlich die Idee, die Musik ganz unter Musik-fremde Maximen zu stellen (wortreiche Texte wie bei The Fall, politische Inhalte wie bei CrAss und The Ex). In Deutschland kann man diese Konstellation tatsächlich fast identisch mit knapp

7 Ich denke an das Scratch Orchestra, mit dem Cardew und andere diesen Zusammenhang Ende der 60er- und zu Beginn der 70er-Jahre untersuchten.

contemporaneous, if not indeed pre-punk: they were already emerging with US bands associated with the global network of independent media who played experimental – and often 'brilliantly dilletantishly' – rock music such as Chrome, The Residents, MX 80 Sound, Pere Ubu, Rockets From The Tomb, Destroy All Monsters, who had all been active since the early or mid-nineteen-seventies. And in Germany a significant role was played by friendships between several 'post-punks' and old Krautrockers, such as between the musicians of the group S. Y. P. H. and Holger Szukay or Irmin Schmidt of Can.

Thus, there was, in the strict sense, no common denominator on a musical level, just a series of outspoken acts of self-empowerment fiercely stimulated by the idea of seizing the means of economic and technological control. What they had in common was at most a variously qualified or unqualified rejection of the standards of rock music and the notion of 'playing right'. Whether or not this non-compliance came from a lack of ability that refused to be demoralised or derived from a refusal to play in a way that sounded as if one mastered one's instrument could not always be distinguished with accuracy. Especially as one often accompanied the other: a band like Der Plan was made up of inspired amateurs together with the precisely operating keyboard specialist Pyrolator, who's professionalism was soon easy to recognise in other band projects. Nonetheless, the artistic ethos that characterised the sound and attitude of a band could not be attributed unequivocally to either the tonal innovation of one member or the experimental dilettantism of another. As early as a decade before, protagonists of New Music – like the composer Cornelius Cardew – had attempted to discover whether musical innovation might arise from an untrained musician's inability to play or, inversely, whether perhaps what lay musicians are capable of playing can simply no longer be measured by concepts of musical progress and quality, and instead possessed social qualities that lie beyond and surpass musical achievements.[7] In a similar vein, the views shared by the not yet thus named brilliant dilettantes were also ambivalent. Did their brazen playing without technical proficiency make them superior to professionals in terms of musical expression or had they simply just surpassed the concept of musical expression?

In that period one thing in particular held all these new bands throughout the world together: an artistic attitude that within the idiom of pop music or even experimental music sought to distance itself from the rock paradigm. To achieve this, every option qualified: first, by outdoing it (faster, louder, et cetera – a mantle which was later, at least partially, assumed by metal); then playing contrary styles in pop music (art rock, folk, free jazz tendencies, et cetera); finally, the idea of subjecting music to maxims completely alien to music (verbose lyrics as sung by The Fall, political subjects as vocalised by CrAss and The Ex). In Germany these constellations cropped up in almost identical form with a delay of barely two years. But then the specifics of Germany came

7 I am thinking of the Scratch Orchestra with which Cardew and others explored this constellation in the late nineteen-sixties and early seventies.

Peter Hein (Fehlfarben) hangelt an dem berühmten Gitter über der Bühne im Ratinger Hof, Düsseldorf, 1981.

Peter Hein (Fehlfarben) dangles from the famous grid above the stage in Ratinger Hof, Düsseldorf, 1981.

zweijähriger Verspätung wiederfinden. Nun kommen aber die deutschen Besonderheiten ins Spiel: Von wem wollte man sich hier abgrenzen, wo es eine lebensfähige deutsche Popmusik eh kaum gab?

Die Szene neuer deutscher Pop-Musik fand sich um 1980 (plus/minus zwei entscheidende Jahre) im Wesentlichen in drei Zentren: Düsseldorf (inklusive Solingen, Wuppertal, Gevelsberg), Hamburg und West-Berlin. Eine Sonderrolle spielte recht früh schon Hannover, Heimat von Hans-A-Plast und dem No Fun Label. Erst im Abstand einiger Jahre folgten Frankfurt, München, Limburg an der Lahn, Köln und auch, etwas weniger auffällig, Bremen, Mannheim, Kassel und das Ruhrgebiet. Die meisten der ersten unabhängig produzierten Platten der neuen deutschen Szene – die schon erwähnte erste Single von S. Y. P. H., *Viel Feind viel Ehr,* die Mittagspause-Doppel-Single, die LP von Male *Zensur Zensur,* die erste Single von Der Plan, das Instrumentaldebüt der Deutsch Amerikanischen Freundschaft – stammen aus Düsseldorf und Umgebung. Hinzu kommen die legendären Live-Compilations mit den drei szenebildenden Festivals aus der Hamburger Markthalle der Jahre 1978 und 1979 *(In die Zukunft, Into the Future* und schließlich *Geräusche für die 80er)* sowie die experimentellen Singles aus Berlin *Waschsalon Berlin* von Frieder Butzmann und Sanja und die Debüts von Tempo und Mania D. Hier und dort wurden zwar zur gleichen Zeit auch eher konventionelle, an Hardrock orientierte Deutschpunkversuche unabhängig herausgebracht (PVC, White Russia, Big Balls & the Great White Idiot), aber der synchrone Fortschritt von

into play: who was one supposed to contrast oneself with when there was hardly any viable German pop music anyway?

The German pop scene in 1980, give or take two crucial years, was located essentially in three centres: Düsseldorf (plus Solingen, Wuppertal and Gevelsberg), Hamburg and West Berlin – with a special role also played from quite early on by Hanover, home to the band Hans-A-Plast and the label No Fun. Only after a lag of several years were these places followed by Frankfurt, Munich, Limburg an der Lahn, Cologne and, but somewhat less prominently, by Bremen, Mannheim, Kassel and the Ruhr region. Most of the first independently produced records in this new German scene – the previously mentioned S. Y. P. H. single *Viel Feind, viel Ehr*, the Mittagspause double single, Male's LP *Zensur Zensur* (Censorship, censorship), the first single by Der Plan or the instrumental debut by Deutsch Amerikanische Freundschaft – came from Düsseldorf or nearby. Besides these, there were the legendary live compilations from the three festivals in 1978 and 1979 in the Markthalle in Hamburg that established the scene there – *In die Zukunft* and *Into the Future*, followed by *Geräusche für die 80er* (Sounds for the eighties) –, then the experimental singles from Berlin *Waschsalon Berlin* (Laundrette Berlin) by Frieder Butzmann and Sanja, and the debut albums by Tempo and Mania D. Here and there various contemporaneous but unrelated attempts were also made to launch more conventional, hard rock oriented German punk projects (such as PVC, White Russia and Big Balls & The Great White Idiot). But the first synchronous advance that linked the founding of a label and the politics of independent outlets and distributors with the development of musical forms – admittedly, these were basic without being obtuse; simple, but laconically so, rather than unsophisticated; sung with German lyrics that spoke their mind without being smarmy – came blossomed in Düsseldorf with S. Y. P. H., Mittagspause and Der Plan (then still called Weltaufstandsplan) and the labels that emerged around them. A triumph, which in my opinion, was never to be repeated.

The new noises emerging from West Berlin and especially from the young bohemian lifestyles springing up in the ruins of Kreuzberg and Schöneberg were often still embedded in old ideas. Rebellion and struggle were taken more seriously here than in Düsseldorf, where in the words of Fehlfarben one had already learned that 'it is too late for the old movements.'[8] In Berlin not only were people fixated on the imminent downfall, envisaged sometimes in political, sometimes in civilisational terms, but – the peak of transvaluation – they now even celebrated it rather than fearing it as did the Greens and the peace movement. On a musical level Berlin dilettantism was more inventive than its Düsseldorf counterpart. Industrial noise, archaic electronics, percussion pounded on hardware stolen from building sites and saxophones played with a complete lack of skill were fused to

8 Fehlfarben, *Abenteuer & Freiheit*, single, released by Weltrekord/EMI, 1980.

Labelgründungen sowie der Politik unabhängiger Läden und Vertriebswege mit der Entwicklung musikalischer Formen, die zwar simpel, aber nicht stumpf, einfach, aber eher lakonisch als rustikal gestrickt waren, und deutschen Texten, die zwar Klartext reden, aber sich keineswegs anbiederten, feierte in Düsseldorf mit S. Y. P. H., Mittagspause und Der Plan (erst Weltaufstandsplan) und den ringsum entstandenen Labels seine erste – und meiner Ansicht nach später nie wieder erreichte – Blüte.

In West-Berlin waren die neuen Töne, und vor allem die aus den neuen Lebensstilen der Trümmerboheme von Kreuz- und Schöneberg, tendenziell eher mit alten Ideen verbunden. Rebellion und Kampf wurden sehr viel ernster genommen als in Düsseldorf, wo man mit Fehlfarben wusste, dass »es zu spät [ist] für die alten Bewegungen.«[8] In Berlin gab es nicht nur die Fixierung auf den nahenden Untergang, den man mal politisch, mal zivilisatorisch dachte, aber – Gipfel der Umwertung – auch begrüßte, statt wie Grüne und Friedensbewegung Angst zu haben. Musikalisch war der Berliner Dilettantismus erfindungsreicher als der Düsseldorfer: Aus Industrielärm, archaischer Elektronik, Schlagzeug mit auf Baustellen zusammengeklauten Fundstücken und nicht beherrschten Saxophonen wurde ein tribalistisch-verschworener Noise ohne Rock, sprachlich aber war dies eher formelhaft, liebte mantrahafte Wiederholungen und Bekenntnisse und entbehrte – im Gegensatz zur Düsseldorfer Szene – jeden Humors.

In Hamburg gab es – wie außerdem auch in Berlin – eine eher bodenständige Punkszene. Die andere, interessantere Musik aber entstand hier – wie auch in Düsseldorf – im Umfeld von Kunst, und zwar nicht nur an der Hochschule (so in den Klassen von Claus Böhmler und Sigmar Polke), sondern auch in der Welt des Experimentalfilms und der experimentellen Literatur, die sich zum Beispiel rund um das Projekt *Buch Handlung Welt* im Karolinenviertel gebildet hatte. Gleichzeitig war in dieser Gegend, zwischen den Lokalen Gewinde und Marktstube auch der zentrale Treffpunkt Hamburger Krawallpunks, die sich um 1978 noch nicht ohne weiteres politisch einordnen ließen. 1981 war das kein Problem mehr. Es gab eine Mehrzahl an linken Punks, die sich an Hausbesetzungen beteiligten und mit der Hafenstraße verbunden waren, und eine allerdings recht präsente rechte Minderheit, die bald in Richtung Skindheads und Neonazis abdriften sollte. Die Mischung aus diesen beiden Gruppen und der experimentellen Kunstszene war keine Spezialität von Hamburg, man konnte sie damals auch in der Düsseldorfer Altstadt oder der Kölner Südstadt beobachten, während in Berlin-Kreuzberg zwar auch beide Welten aufeinander trafen, aber angesichts einer größeren Auswahl von Treffpunkten seltener aufeinander angewiesen waren.

Die immense Dichte der kleinen Szene, die sich buchstäblich auf wenigen Quadratmetern Kneipenboden Abend für Abend in der Hamburger Marktstraße oder der Ratinger Straße in Düsseldorf drängte, schloss für wenigstens ein paar Jahre etwas ein, was in den Kulturen der Gegenwart völlig undenkbar geworden ist: die

8 Fehlfarben, *Abenteuer & Freiheit*, Single, Weltrekord/EMI 1980.

created a conspiratorially tribalistic din devoid of rock. The lyrics were more formulaic, tending towards mantra-like repetition and ritual declarations, and – unlike the Düsseldorf scene – entirely lacking in humour.

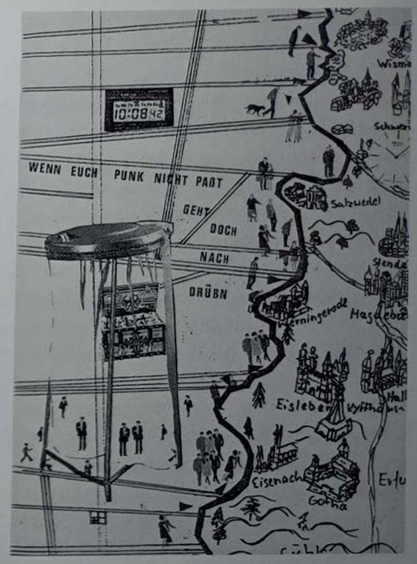
In Hamburg – as, by the way, in Berlin too – there was a more down-to-earth punk scene. The more interesting music emerged from the context of art – as it also did, to a certain extent, in Düsseldorf – but not only at and around the art school (the Hochschule für bildende Künste) where the classes taught by Claus Böhmler and Sigmar Polke were particularly innovative, but also in the scenes concerned with experimental film and experimental literature which had grown up around the underground bookshop Buchhandlung Welt in the Karolinenviertel quarter. At the same time and in the same quarter, a small area between two bars called Gewinde and the Marktstube was the main rendezvous for Hamburg's 'Krawallpunk' (riot punk) scene whose political orientation in around 1978 was still difficult to classify. By 1981 this was no longer a problem: the majority were left wing and took part in squats or identified with the radical Hafenstrasse protests, but there was still also a conspicuous right-wing minority that soon drifted away towards the skinheads and Neo-Nazis. The mixture of these two groups and the experimental art scene was not exclusive to Hamburg; the same phenomenon was also to be found in Düsseldorf's Altstadt or Cologne's Südstadt quarters. In Berlin, however, while both worlds did rub shoulders in Kreuzberg, given the larger choice of venues they had less need to interact.

Furthermore, the extraordinary density of the small scene which, night after night, literally squeezed into just a few square metres of barroom space in Hamburg's Marktstrasse or Düsseldorf's Ratinger Strasse, for a couple of years at least entailed something that has become utterly inconceivable in our present-day cultural setting: it created a mixture of classes that symbolically encompassed the difference, if not antagonism, between punks and artists. Of course, these revels shared by these groups did not pass without friction. Punks beat up artists, artists snubbed punks in condescension, but nonetheless they still put up with each other for a couple of years – to a far greater degree than the various hippie and politico scenes had managed a decade earlier. Something similar was repeated, at best, in the early years of the rave and techno scene – but not since.

Integral to both camps was a certain musical cliché. For punks it was loud, short, thematically hollow, raucous songs in 4/4 time and based on rock; for artists it was an electronic sound and the rejection of anything you could sing along to, and instead, from really early on, dabbling in syncopated funk rather than punk rhythms. Although perhaps accurate on an abstract level, these clichés seldom applied. Punks really liked the proto-techno-electronic sound of middle-period D. A. F. while the funky art-house band Palais Schaumburg was also popular with pogo dancers. Long-serving punk bands like EA80 wrote the most interesting political lyrics, art students performed in rough pogo outfits and school dropouts squawked on wind instruments in true

»Geht doch nach drüben«, Plakat von Frank Fenstermacher, 1978.

'Just go over to the other side', poster by Frank Fenstermacher, 1978.



Mischung von Klassen, symbolisch gefasst im Unterschied, ja Gegensatz von Punk und Künstler. Natürlich war dieses gemeinsame Feiern nicht reibungslos. Punks verprügelten Künstler, Künstler snobbten Punks ab, aber dennoch hielten sie es ein paar Jahre miteinander aus, und zwar in einem viel stärkeren Maße als dies den Hippie- und Politkulturen des vorherigen Jahrzehnts gelungen war. Ähnliches ereignete sich allenfalls in den frühen Rave- und Technojahren noch einmal und seitdem nicht mehr.

Zu beiden Seiten gehörte ein bestimmtes musikalisches Klischee: zu den Punks, laute, kurze, inhaltlich dumpfe, gröhlige Nummern im Vierviertelteakt und auf Rockbasis, zu den Künstlern Elektronik und Verweigerung des Mitsingbaren, dafür echt früh der Flirt mit synkopierten Funk- statt Punkrhythmen. Diese abstrakt richtigen Klischees trafen aber nur selten auf die lebenden Exemplare zu. Die Proto-Techno-Elektronik der mittleren Phase von D. A. F. gefiel den Punks sehr gut, die funky Künstlerband Palais Schaumburg wurde auch von Pogo-Tänzern angenommen, Punk-Dauerbrenner wie EA 80 schrieben die interessantesten politischen Texte, Kunststudenten spielten in rauen Pogo-Truppen und Hauptschüler quakten in genial-dilettantischen Avantgardecombos auf Blasinstrumenten. Aber es war natürlich etwas dran: Bei den großen Punk- und Neue-Welle-Festivals griff die Pogo-Mehrheit schwierige Avantgardebands regelmäßig mit Biergläser- und Spuckattacken an, Künstlertypen brachten sich vor den Pogo-Exzessen in Bühnennähe bei den Punkbands in Sicherheit.

Was aber beide gemeinsam hatten, waren die deutschen Texte. Deutsche Pop-Musik hatte bis dahin gar nicht oder nur in der kumpelig anbiedernden Art von Udo Lindenberg und den anderen Vertretern der sogenannten Hamburger Szene der mittleren 70er die deutsche Sprache benutzt. Zwar war der Ruf nach einer »eigenständigen« deutschen Pop-Musik von pseudoprogressiven Nationalisten damals schon ebenso oft ergangen wie heute die Forderungen nach Radioquoten von Kindern ähnlichen Geistes, aber gerade das war es nicht, was die neue Welle wollte: Deutsches um des Deutschen willen; Eigenständigkeit, die sich mit dem Modell der Nationalkultur vertragen sollte. Es ging viel mehr um die hybride Gegenwart der kulturell schon damals eher heterogenen und vor allem als low, trashig, real und unterbeschrieben empfundenen BRD. Den Wunsch nach authentischer Anti-Authentizität brachte etwa eine Grafik des Plan- und später Fehlfarben-Mitglieds Frank Fenstermacher zum Ausdruck. Eine Karte der BRD und der DDR zeigt auf der linken westlichen Seite die Oberflächen digitaler Uhren und Ortsnamen in Computerschrift, während auf der rechten östlichen Kuckucksuhren und Sütterlintypografie vorherrscht, Motto: »Wenn Euch Punk nicht passt, geht doch nach drüben.«

dilettantish avant-garde combos. All the same, there was some truth in the cliché: at big punk and New Wave festivals the pogo majority regularly bombarded difficult avant-garde bands with beer bottles or cascades of spit and arty types often retired to safety from the pogo excesses that erupted near the stage when punk bands were playing.

But what they had in common were their German lyrics. Until then, German pop music had not been sung in German or at most adopted the chummy, ingratiating manner of Udo Lindenberg and other musicians from the so-called Hamburg scene in the mid-seventies. Of course, back then, calls by pseudo-progressive nationalists for 'autonomous' German pop music were trumpeted just as frequently as today demands for radio quotas are voiced by similar-minded spirits – but this was certainly not what the New Wave wanted: German for German's sake, autonomy that would accommodate the model of national culture. Instead, it was more about highlighting the hybrid present of a culturally already increasingly heterogeneous West Germany, and above all whose low, trashy reality was in their view being given too little attention. The appetite for authentic anti-authenticity was lent graphic expression in an illustration by Frank Fenstermacher, a member of Der Plan and later of Fehlfarben. A map of West and East Germany shows on the left, western part of the country the faces of digital clocks and the names of places written in computer lettering, while the right-hand, eastern side is filled with cuckoo clocks and Sütterlin script. The caption reads: 'If you don't like punk just go over to the other side.'

The scathing comment 'Just go over to the other side!' with which young leftists had been admonished by their parents, who still and at all times had preferred their much-criticised capitalism to the conditions in East Germany and by saying this sought to quell any discussion about conditions in the West, was later brandished in the face of this now ageing, conventional, stuffy (and no longer counter) culture of 1968. Young people around 1980 hijacked this

Der Spruch »Geh doch nach drüben!«, der jungen Linken von ihren Eltern vorgehalten worden war, die den kritisierten Kapitalismus immer noch und jederzeit den Verhältnissen im östlichen Deutschland vorzogen und mit diesem Hinweis jede Diskussion über die westlichen Verhältnisse wegbügeln wollten, wurde nun einer alt und spießig gewordenen 68er-Kultur vorgehalten. Die kaperten die Ausdrucksweise des Feindes dieser Eltern und älteren Brüder und nutzten ihn nun von einer provokanten jungen Position aus. In die gleiche Kerbe hauen die aus Mittagspause hervorgegangenen Fehlfarben, wenn sie zu einer Ska-Version des Marlboro-Liedes *Abenteuer & Freiheit* singen: »Es ist zu spät für die alten Bewegungen / Was heute zählt ist Sauberkeit / Ihr kommt nicht mit bei unseren Änderungen / Für uns seid ihr noch nicht bereit / Wir sind nicht viele / Doch wir haben uns gefunden / Wir stehen im Dunkeln bereit.«

Was sich da im Dunkeln vorbereitete, war den Älteren, den Soziologen und *Stern*-Titelgeschichtenautoren in der Tat unheimlich: Was ist das für eine Bewegung und wer steht dahinter? Rechte? Linke, die die bisherigen Linken links überholen wollen? Unpolitische Provokateure? Hausbesetzer? Obwohl sie sich klar als Linke einsortierten, war es Fehlfarben überhaupt nicht recht, dass ein Jahr nach ihrer Single ein Song von ihnen zur Hymne von sowohl Hausbesetzern wie Friedensbewegung wurde *(Ein Jahr – es geht voran)*. Solche Lektüren waren zu eindeutig.

Der ambivalente Wortwitz, der wie ein Slogan daherkam (»Heute denken, morgen fertig« von Martin Kippenberger oder *Über sieben Brücken musst Du gehen, mussten wir auch*, Katalogtitel einer Gruppenshow), sich aber nicht festlegen ließ, war eine weitere Gemeinsamkeit mit der in jenen Jahren aufkommenden neuen Kunst in der BRD und West-Berlin. Auch dieser Zusammenhang wird oft falsch, nämlich über die vermeintliche Gemeinsamkeit des Expressiven gedeutet: hier wilde Maler, dort wilde Gitarren und provokante Texte. Aber schon bei den Genialen Dilletanten fiel ja auf, dass es sehr verschiedene Kunstszenen waren, die hier eine Rolle spielten, keineswegs nur die der damals frisch entdeckten neuen »wilden« Maler. Die Akteure der NDW kamen aus Filmklassen sowie aus der Installations- und Medienkunst und selbst die Maler waren damals meist auch in anderen Formaten tätig: produzierten Zeitschriften, Mini-Manifeste, Textsammlungen etc.

Die gewissermaßen offizielle Verbindung zwischen deutschem Punk/Neuer Deutscher Welle und neuer Kunst wird – interessanterweise – zunächst von Martin Kippenberger besiegelt. Die personellen Überschneidungen waren aber schon vorher auffällig: Die Künstler/Kunststudenten Fehlmann und Hiller gründeten Palais Schaumburg, der Künstler Markus Oehlen saß bei Mittagspause am Schlagzeug, der Filmemacher/Videokünstler Peter Braatz alias Harry Rag sang bei S. Y. P. H., das Pure Freude-Label machte Carmen Knoebel, Ehefrau von Imi Knoebel, bei Der Plan sang der Maler Moritz Reichelt (als Moritz R®) und der befreundete Maler Milan Kunc wurde ebenfalls einbezogen, Tom Dokoupil, Bruder des damals sehr erfolgreichen Malers Jiří »Georg«

idiom of their parents' and older brothers' enemies and wielded it from their own young and provocative standpoints. The same tack was followed by Fehlfarben, formerly Mittagspause, when in 'Abenteuer & Freiheit' they sung a ska version of the Marlboro theme 'The Magnificent Seven' with the words: 'It is too late for the old movements / What counts today is cleanliness / You can't keep up with our changes / You are not ready for us / We are not many / But we have all found each other / We are ready and waiting in the dark.'

What exactly was brewing in the dark was unsettling for the elders, the sociologists and feature writers of *Stern* magazine. What sort of movement was this and who was behind it? The right? Leftists seeking to outflank the left wing on the left? Apolitical provocateurs? Squatters? Even if Fehlfarben clearly identified with the left, the band was by no means happy to see a song of theirs – 'Ein Jahr – es geht voran' (One year –Things are moving on) – adopted one year later as an anthem by both squatters and the peace movement. Such readings were too obvious.

Ambivalent wordplay with the ring of slogans – such as Martin Kippenberger's 'Heute denken, morgen fertig' (Think today, done tomorrow), or *Über sieben Brücken musst Du gehen, mussten wir auch* (You have to cross seven bridges, we did too), the title of a catalogue for a group exhibition – which refused to be pinned down was a further aspect shared with the newly emerging art of these years in West Germany and West Berlin. But this correlation is often misunderstood as a purportedly common feature of expressivity. On the one hand there were wild painters, and on the other wild guitars and provocative lyrics. But even as early as the Brilliant Dilletantes we were struck by the sheer variety of art scenes involved. It was certainly not just the freshly discovered new 'wild' painters. Protagonists of the Neue Deutsche Welle, the German New Wave, came from film classes as well as installation and media art, and at that time even painters were usually also busy experimenting with other formats – producing magazines, mini-manifestos, text anthologies and so on.

The 'official' bond between German punk/German New Wave and new art, was – interestingly – first sealed by Martin Kippenberger, even if individual overlaps had already become noticeable. For instance, Palais Schaumburg was founded by the artists/art students Fehlmann and Hiller; the artist Markus Oehlen was the drummer for Mittagspause; the film-maker and video artist Peter Braatz (aka Harry Rag) was the singer in S. Y. P. H.; the Pure Freude label was run by Carmen Knoebel, wife of the artist Imi Knoebel; the singer of Der Plan was the painter Moritz Reichelt (aka Moritz®), while a friend of his, the painter Milan Kunc, also become involved in the band. Tom Dokoupil, brother of the then highly successful painter Jiří 'Georg' Dokoupil, produced a number of bands and was also a member of the bands Wirtschaftswunder and Siluetes 61; along with Wolfgang Müller, the artists Käthe Kruse and Nikolaus Utermöhlen formed the line-up of Die Tödliche Doris; A. R. Penck and Martin Kippenberger played in various bands, as did Albert Oehlen and Werner Büttner (e.g. the

Dokoupil, produzierte eine ganze Reihe von Bands und war selbst Mitglied bei The Wirtschaftswunder und Siluettes 61, die KünstlerInnen Käthe Kruse und Nikolaus Utermöhlen vervollständigten mit Wolfgang Müller Die Tödliche Doris, A. R. Penck und Martin Kippenberger spielten in verschiedenen Bands, ebenso Albert Oehlen und Werner Büttner (z. B. Männer in nassen Kleidern) und die Medienkünstler- und Performancetruppe Minus Delta t war ein stets zu Prügeleien bereiter Stammgast bei allen Punkfestivals – eine solche Nähe zur bildenden Kunst und zum Kunstdiskurs hatte es bei der heute als Krautrock historisierten avancierten deutschen Pop-Musik der 60er und 70er nicht gegeben: Einzige Ausnahmen sind Faust und Can.

Martin Kippenberger hatte 1978, noch bevor es Schallplatten von den Beteiligten gab, in seinem öffentlichen Wohnzimmerloft in Kreuzberg, »Kippenbergers Büro«, die erste von drei Veranstaltungen ausgerichtet (gemeinsam konzipiert mit befreundeten Kollegen wie Albert Oehlen, Georg Herold, Meuser und Werner Büttner), die den Zusammenhang zwischen der neuen bildenden Kunst (beileibe nicht nur der Malerei) und der neuen wortgewaltigen, aggressiv dilettantischen Musik zelebrierte: *Elend – 1. außerordentliche Ausstellung in Bild und Klang zum Thema der Zeit,* bei dem von Mittagspause aus Düsseldorf bis zu den Frauen von Mania D. alle dabei waren, die zu diesem Zeitpunkt schon bereit waren. Dem folgte 1979 *Aktion Pisskrücke* in Hamburg, organisiert von Albert Oehlen und musikalisch untermalt von dessen kurzlebiger Bigband Zwischenopfer (sie traten mit Blecheimern überm Kopf auf). Und 1980 kam es zur Aktion *Finger Für Deutschland,* parallel im Ratinger Hof und im Atelier von Jörg Immendorff, mit Ausstellungen und einer großen musikalischen Gala, bei der sich alle möglichen Bands verkleideten und neue Identitäten annahmen, um der BRD am Wahltag den Finger zu zeigen. Kippenberger spielte Schlagzeug bei den Grugas (das andere Mitglied las Gedichte), Penck improvisierte auf einem elektrischen Flaschenöffner und Reste von Mittagspause und der Nachfolgeband Family Five traten als Panzerknackerbande verkleidet unter dem Namen Die Hitlers auf. Immendorff, der in Polizeiuniform gekommen war, wurde wegen Amtsanmaßung verhaftet.

Ende 1978 war mit *Rodenkirchen is burning* von Alfred Hilsberg der erste Artikel über Punk in Deutschland in *Sounds* und Ende 1979 waren die oben erwähnten ersten Schallplatten erschienen. Nach diesen drei Aktionen, den drei Festivals in der Hamburger Markthalle, dem *Shvantz-Festival* in Frankfurt am Main und der erwähnten *Untergangsshow* der Genialen Dilletanten war die Bewegung aber zu groß und unübersichtlich geworden. Überall in der Provinz tauchten noch innerhalb des zweiten Jahres der Bewegung, also im Laufe von 1980, ehrgeizige junge Leute auf, die mit viel Billigelektronik und originellen Bandnamen gewürzte Kinderzimmerschrägpop-Werke mit deutschen Texten veröffentlichten. Beliebt waren Zitate aus der Sprache des Fernsehens, des Serientrashs, der Boulevardpresse, ähnliches Material wie das, an dem sich ein Martin Kippenberger orientierte. Es waren zwei sehr fruchtbare Jahre, die nun kamen: 1981 und 1982. Strukturen entstanden, sowie immer mehr Bands und Vertriebe. Gleichzeitig

band Männer in nassen Kleidern), while the media artists/performance group Minus Delta t were regulars, and always game for a punch-up, at every punk festival. This kind of proximity to art and art discourse had never been a feature of Germany's pop music of the sixties and seventies, now historicised and exalted as Krautrock – Faust and Can were the sole exceptions.

In 1978, before any records by those involved even existed, Martin Kippenberger staged the first of a series of three events in his public living room/loft in Kreuzberg, which he called 'Kippenberger's Büro' (office). Conceived in collaboration with various friends and co-artists such as Albert Oehlen, Georg Herold, Meuser and Werner Büttner, the events aimed to celebrate the connection between the latest developments in art (and certainly not just painting) and the new wildly eloquent, aggressively dilettantish music. It was called *Elend – 1. außerordentliche Ausstellung in Bild und Klang zum Thema der Zeit* (Misery – 1st extraordinary exhibition in image and sound on the subject of time) and everyone was present who was already in the starting blocks, from Mittagspause from Düsseldorf to the women in Mania D. This was followed first, in 1979, by the event *Aktion Pisskrücke* (Action piss crutch) in Hamburg, organised by Albert Oehlen and musically accompanied by his short-lived big band project Zwischenopfer (sharing the bill with Blecheimer überm Kopf), then in 1980 by *Finger Für Deutschland* (Finger for Germany), a twin-event in Düsseldorf staged simultaneously in Ratinger Hof and in Jörg Immendorff's studio. It consisted of an exhibition and a big musical gala at which all kinds of bands dressed up in costumes and assumed new identities in order to give West Germany the finger on Election Day. Kippenberger played drums with the Grugas (the other member read poems), Penck improvised on an electric bottle-opener and the remnants of Mittagspause and the follow-up band Family Five performed, dressed as a gang of safe-breakers, under the name Die Hitlers. Having turned up in a police uniform, Immendorff was arrested for impersonating a state official.

But following these three festivals, then the three festivals in Hamburg's Markthalle, the *Shvantz Festival* in Frankfurt-am-Main and the aforementioned *Grosse Untergangsshow* of the Brilliant Dilletantes in Berlin, the movement had grown too large and diffuse. Already by the second year of the movement – in late 1978, "Rodenkirchen Is Burning", the first article about punk in Germany, written by Alfred Hilsberg, was published in the music magazine *Sounds*; by late 1979, the first above-mentioned records were released – in other words during 1980, throughout the provinces ambitious young people had begun popping up who adopted bizarre band names and released weird and quirkily spiced-up nursery-rhyme pop numbers with German lyrics played on cheap electronic instruments. Particularly popular sources for songs were quotes from TV culture, trash series, the gutter press – similar to the material that inspired the likes of Martin Kippenberger – two extremely prolific years were to follow, 1981 and 1982. New structures emerged, along with increasing numbers of bands and distributors. At the same time, the formula for success was straightforward: sarcasm plus postmodern anti-authenticity plus

wurde die erfolgreiche Formel »Sarkasmus plus postmoderne Antiauthentizität plus Originalität durch Vermeidung handwerklicher Standards« immer schneller begriffen und angewandt. Eine Cassettenszene entwickelte sich, die selbst noch unterhalb der eh niedrigen Schwellen der neuen Indie-Labels operierte, die ihrerseits durch die Bank nach der Maxime des Hamburger Zickzack-Programms »Lieber zu viel als zu wenig« arbeiteten. Diese Cassettenlabels veröffentlichten in großer Zahl die inspirierten und durchgeknallten Taten von überdrehten Teenagern in Kellern von Provinzreihenhäusern. Der heute bekannte Musiker und Produzent Felix Kubin, der damals selbst gerade erst das Teenageralter erreicht hatte und als Die egozentrischen Zwei aktiv war, hat gerade eine Sammlung dieser Kinderzimmerexzentrikexzesse der alten BRD veröffentlicht.[9]

Das Ende der kreativen Welt, von dem hier die Rede ist, wird meistens mit dem immensen Kommerzialisierungsschub erklärt, der 1982 einsetzte, als die etablierte Plattenindustrie nicht nur viele der Bands der ersten Stunde unter Vertrag nahm (darunter Abwärts, D. A. F., Geisterfahrer, Palais Schaumburg, Fehlfarben), sondern vor allem selbst eine Fülle neuer Acts lancierte, die von dem sarkastischen Bezug auf Boulevard und Trashkultur nur den Boulevard beibehielten, nun ganz ironiefrei. Aber eine Ermüdung war auch ohne diese Inflation an sinnfreier Spaßkultur, für die zum Beispiel Hubert Kah, UKW oder Nena standen, nicht mehr zu vermeiden. Selten waren die um 1982 entstehenden zweiten Alben noch so interessant wie die ersten. Charismatische Frontleute wie Peter Hein und Holger Hiller zogen sich zurück oder machten in kleineren Formaten weiter. Viele verließen erstmal das Land: D. A. F., Hiller, Xmal Deutschland und andere gingen nach London. Als Helmut Kohl Ende 1982 die Macht übernahm, war die alternative und sozialdemokratische BRD ohnehin zugrunde gegangen. Man musste sich nicht mehr über sie lustig machen.

Erst Ende der 1980er-Jahre, nach einer Phase der individuellen Entwicklungen und Karrieren, kam ein bisschen von dem Sprachwitz, der Direktheit, der Gegenwartsbezogenheit zurück, das die neue Welle und die Kultur der Genialen Dilletanten ausgemacht hatte; dazwischen waren die Talente in andere Bahnen geschwenkt (Kunstkarrieren!) und in die Latenz verschwunden. Erst als sich die Verhältnisse rund um und nach der Wiedervereinigung einerseits verschärften (rassistische Übergriffe, nahezu komplette Abschaffung des Asylrechts), andererseits nach einer neuen Deutung verlangten, traten wieder diverse energiereiche, ebenso poetisch wie unumwunden sprechende Figuren auf, von denen man einen Teil damals Hamburger Schule nannte; darunter waren zu Künstlern gewordene Punks wie die Goldenen Zitronen, Live-Poeten wie Blumfelds Jochen Distelmeyer oder Kristof Schreuf von Kollossale Jugend und subtile Studiotüftler wie Tobias Levin von Cpt. Kirk &. Andere Ex-NDWler wie Gabi Delgado-López von D. A. F. landeten bei dem neuen Ding jener Tage: Techno.

9 Various Artists, *Science Fiction Park Bundesrepublik. German Home Recording. Tape Music Of The 1980s*, Cache Cache Records 2014.

originality achieved by avoiding all standards of craftsmanship – grasped and applied at an increasing pace. A cassette scene blossomed, operating even beneath the already low-cost price threshold of the new indie labels, which across the bank followed the maxim of the Hamburg ZickZack programme: 'Better too much than too little.' These cassette labels published large quantities of the inspired and demented output of overwrought teenagers in the cellars and attics of remote housing estates up and down the country. Felix Kubin, at the time himself just another of these unfledged teenagers and already active as Die egozentrischen Zwei (The egocentric two), is now a well-known musician and producer who has recently published a compilation of these excesses of juvenile eccentricity hatched from the old Germany Federal Republic.[9]

The demise of the creative world described in this essay is usually explained as the result of the immense onset of commercialisation that began in 1982, when the established record industry not only signed many of the earliest bands (among them Abwärts, D. A. F., Geisterfahrer, Palais Schaumburg and Fehlfarben) but above all they also launched a plethora of acts that from all the sarcastic reference to gutter press and trash culture only retained the gutter, now entirely devoid of irony. But even without this inflation of hollow fun culture (with the likes of Hubert Kah, UKW and Nena) fatigue could no longer have been postponed. Only in rare cases did the follow-up albums that came out in 1982 or thereabouts prove as interesting as the first ones. Charismatic frontmen like Peter Hein and Holger Hiller withdrew or continued working in smaller formats. Many musicians began leaving the country: D. A. F., Hiller, Xmal Deutschland and others moved to London. Anyway, when Helmut Kohl took office in 1982 the alternative and Social Democratic Federal Republic hit the wall. There was no longer much point in making fun of them.

It was not until the late nineteen-eighties, after a period of disparate individual developments and careers, that something of the incisive verbal wit, immediacy and focus on the current world returned that had been so definitive of Germany's New Wave and the culture of 'brilliant dilletantism'. In the meantime, those with talent had steered their way down other paths (careers in art!) and vanished into latency. It was only after conditions surrounding and following Reunification began, on the one hand, to exacerbate (racist attacks, abolition of the legal right to asylum) and, on the other, to call for a new interpretation that once again various energised figures surfaced who spoke with both poetic and forthright voices; some of these were referred to at the time as the Hamburg School. They included former punks, now turned artists, like Die Goldenen Zitronen, live poets like Blumfeld's Jochen Distelmeyer or Christof Schreuf from the band Kolossale Jugend, or subtle and ingenious studio tinkerers such as Tobias Levin from the band Cpt. Kirk &. Meanwhile, other former Neue Deutsche Welle figures such as D. A. F.'s Gabi Delgado-López found their way to the latest trend of the day: techno.

9 Various Artists, *Science Fiction Park Bundesrepublik: German Home Recording Tape Music of the 1980s*, Cache Cache Records, 2014.

Gudrun Gut, Bettina Köster, Beate Bartel von Mania D (von vorne nach hinten), 1980.

Gudrun Gut, Bettina Köster, Beate Bartel of Mania D (from front to back), 1980.

Ratinger Hof, Düsseldorf, 1981.

Ratinger Hof, Düsseldorf, 1981.

PIERCING IM HAUS DER LÜGE

PIERCING IN THE HOUSE OF LIES

LEONHARD EMMERLING

Am 17. Mai 1984 wurde ich Zeuge eines denkwürdigen musikalischen Ereignisses. Ort des Geschehens war ein Zelt am Stadtrand von Göttingen. Die Bands, die meine Welt erschütterten, hießen Psychic TV und Cassiber. Cassiber mit Heiner Goebbels, Alfred Harth, Christoph Anders und Chris Cutler, Psychic TV mit Genesis P-Orridge, Alaura Grimsby und John Gosling. Ich stand ganz vorne. Die ganze Nacht.

Was die Veranstalter dazu veranlasst hat, die beiden Bands auf einen Abend zu buchen, weiß ich nicht. Mir blieb die Zusammenstellung so rätselhaft wie der Abend unvergesslich. Das Konzert von Cassiber war fulminant, die eingespielte Stimme bei *In einer Minute / und ich werde nicht mehr sehen* untröstlich einsam, fern jeder Rettung, schauerlich. Es war das erste Mal, dass ich, der aus der tiefsten Provinz kam (Guru Guru! Birth Control! Dissidenten!), hörte, wie vorproduziertes Klangmaterial aus der Realwelt in Musik integriert wurde, und die Wirkung auf mich war ungeheuer. Es schien mir, als könnte sich dadurch die Musik erweitern hin zu einer Art von »Realistik«, als könnte sie »wahrer« werden. Cassibers Auftritt endete mit einer Version von Chics *At Last I Am Free* von solch hymnischer Wucht, religiöser Exaltiertheit, aller Erdenschwere entbundener Jubilatorik, dass das Original dagegen als mumpfige, abgestandene Profanität wirkt.

Danach kam Psychic TV auf die Bühne. Ich erinnere mich an dumpfes Stampfen, von den Samplern – damals sah ich zum ersten Mal einen Emulator – geloopte Geräusche wie aus den Tiefen von Schiffsbäuchen, in denen Sklaven Maschinen bedienen, ein infernalischer Malstrom von Klängen, in dessen Zentrum irgendwann Genesis P-Orridge seine Orgie des Geschreis zelebrierte. Die Musikerinnen droschen auf Drums ein und bearbeiteten Bässe, aber eigentlich war es völlig gleichgültig, auf welche Art und Weise welcher Sound produziert wurde, er kam von überall

On 17 May 1984 I was witness to a remarkable musical event. It happened in a tent on the outskirts of Göttingen. The bands that shattered my world were called Psychic TV and Cassiber. Cassiber featured Heiner Goebbels, Alfred Harth and Christoph Anders, Psychic TV with Genesis P-Orridge, Alaura, Grimsby and John Gosling. I stood up front by the stage, for the whole night.

I have no idea what induced the promoter to book both bands for the same event. For me the line-up was just as puzzling as the evening was unforgettable. Cassiber's performance was devastating, the playback voice in 'In einer Minute / und ich werde nicht mehr sehen' (In one minute / and I will no longer see) was inconsolably forlorn, far from all salvation and nightmarish. It was the first time that I, who came from the darkest provincial backwaters (Guru Guru! Birth Control! Dissidenten!), had heard pre-produced acoustic samples of the real world integrated into music – and its effect on me was colossal. To me it seemed as if this addition gave music access to a kind of 'authenticity', as if it thereby became 'truer'. Cassiber's concert culminated in a cover of Chic's 'At Last I Am Free', played with such hymnal intensity, religious exultation and jubilance released from all earthly gravitas that by comparison the original felt like a drab token of stagnant vulgarity.

Then Psychic TV came on stage. I recall a dull thudding, looped sounds emanating from samplers (it was back then that I saw my first emulator) like engines operated by slaves in the depths of a ship's bowels. It was from the midst of this infernal maelstrom of noise that at some point Genesis P-Orridge began celebrating his orgy of screams. The musicians flailed drums and pounded basses, but in fact it didn't make the slightest difference how each sound was being produced – it assaulted us from all directions. From start to finish this was the din of hell, of torture and pain, and there was no release until P-Orridge, in what seemed to be a

Genesis P-Orridge von Psychic TV, Loft, West-Berlin, 1985.

Genesis P-Orridge of Psychic TV, Loft, West Berlin, 1985.

her, und er war vom Anfang bis zum Ende der Klang der Hölle, der Folter, des Schmerzes, und er endete erst, als P-Orridge, wie es Ritual zu sein schien, zum Finale die Hosen runterließ und dem Publikum seinen gepiercten Penis präsentierte. Für das Landei, das ich war, ein Anblick von spektakulärem Neuigkeitswert.

Gemeinsam mit meinen Kommilitonen bestieg ich nach überstandenem Konzert den studentenüblichen Renault und zuckelte durch die Nacht ins schöne Heidelberg zurück, in den Ohren ein unerbittliches Pfeifen und den Kopf voller Pläne, wie Gesehenes und Gehörtes in eigene Praxis zu übersetzen sei. Es folgten der Erwerb des ersten Vier-Spur-Aufnahme-Geräts von Fostex, einer Drum-Machine (digital!) und einer tragbaren Video-Kamera sowie einige Auftritte, in denen vorproduzierte Kassetten, sich nackt räkelnde junge Frauen und als avantgardistisch erachtete Diashows mit Bildern verlaufender farbiger Schlieren zum Einsatz kamen.

Nicht nur unsere Bands lösten sich rasch auf, auch Cassiber und Psychic TV taten dies beziehungsweise gingen in andere Formationen über. Doch während unsere »Projekte« keinerlei Spuren in der Musikgeschichte der Menschheit hinterließen, etablierten sich die Hauptprotagonisten von Cassiber und Psychic TV dauerhaft: Heiner Goebbels ging über viele Stationen den Weg vom Sogenannten Linksradikalen Blasorchester zum Intendanten der Ruhrtriennale 2014, Genesis P-Orridge verfolgte seinen Weg einer allmählichen Transformation seines Körpers in eine pandrogyne Identität und irrlichtert auch heute als überaus produktiver und erfolgreicher Akteur zwischen Kunst, Musik, Literatur und Film durch die Szenen.

Das Datum von 1984, das für mich einen Anfang darstellte, war in vieler Hinsicht schon der Endpunkt jener Ära, die die Ausstellung

well-practised ritual, heralded the finale by pulling down his trousers and exhibiting his pierced penis to the audience. For the rural naïf that I was, it was a sight of spectacular novelty.

Having survived the concert, my mates and I squeezed into our archetypal students' Renault and wound our way through the night, back to picturesque Heidelberg, my ears ringing with a relentless squeal and my head bursting with plans of how to incorporate what I had seen and heard into my personal musical practice. The purchase of my first four-channel Fostex tape recorder soon followed, then a (digital!) drum machine and a portable video camera, paving the way to a few gigs featuring pre-produced cassettes, writhing naked bodies of voluptuous young women and, what was then the height of avant-garde chic, a slide show of dissolving streaks of colour.

Not only did our bands soon break up, Cassiber and Psychic-TV did too, or rather morphed into new formations. But while our 'projects' made no impact whatsoever on the human history of music the key protagonists of Cassiber and Psychic-TV established a lasting presence. Progressing through a number of stages, Heiner Goebbels made his way from Das Sogenannte Linksradikale Blasorchester (The so-called radical left brass orchestra) to the position of artistic director of the Ruhrtriennale 2014. Genesis P-Orridge's path charted the gradual transformation of his body into an 'pandrogynous' identity, and even today he still flits between various scenes as an enormously productive and successful artist straddling visual art, music, literature and film.

For me, 1984 marked a personal beginning, but in many respects it was already the terminal point of an era that is now the subject of the exhibition *Brilliant Dilletantes – Subculture in Germany in the 1980s*. And the musicians whose performances truly rocked

Geniale Dilletanten zum Thema hat; und die Musiker, deren Auftritte mich wahrhaftig erschütterten, waren wohl eher Randfiguren denn Hauptprotagonisten einer Szene, in der es auf vielfältige Weisen um eine Neuformulierung dessen ging, was »künstlerischer Ausdruck« sein konnte. Es ging dabei nicht nur um Selbstermächtigung und die Idee, jeder könne mit zwei Akkorden einen Song machen. Es ging um etwas anderes und um mehr als um die Do-it-yourself-Attitüde – die pflegten Häuslebauer auch. Es ging um eine Haltung, die sich, so die Hoffnung, zu dem verdichten sollte, was man seit den 70er-Jahren Subkultur nannte. Doch die Subkultur der Siebziger hatte zum Phänotyp des Softies mit langen Haaren und Haltungsschäden, in Strickpullovern, Latzhosen und Birkenstocklatschen geführt, zu Kifferlethargie, Love and Peace-Getümel, Monsterbands mit pseudopsychedelischen Lightshows und anderen abstoßenden Erscheinungen; nun ging es um eine Subkultur der Härte, der Hässlichkeit, des Affronts, des Konflikts, der Provokation. Die Verachtung für die Friedensbewegten, die Ökos, das gesamte einerseits durchintellektualisierte, andererseits gefühlsduselige Linksspießertum war mindestens so groß wie jene für die »bürgerliche Gesellschaft« und ihre Repräsentanten. Es ging um eine Gegen-Subkultur, die den betulichen Linksaktivisten wie dem gesamten »Establishment«, gegen das diese angeblich kämpften, zeigte, dass man unter keinen Bedingungen mehr mitmachte.

Doch stimmt dies natürlich nur partiell. Was sich zwischen 1979 und 1984 abspielte, war vielfältiger und in sich widersprüchlicher, als es das Nachzeichnen großer Linien suggeriert. Es gab Abneigungen und Abgrenzungskonflikte auch innerhalb der Szenen; so hatten die Uni-Kids, sofern sie in den Szenen aktiv waren, im Allgemeinen wenig Sinn für die Musik und den proletenhaften Hardcore-Habitus der Punks. Man war sich zu fein für nur Bier und Pogo. Die Punks wiederum konnten mit Verwirrspielen nichts anfangen, in denen Frisuren, die irgendwie an Nazis erinnerten, mit FDJ-Hemden und einem Interesse an *Eraserhead* und *Andrej Rubljow* kombiniert wurden, während wiederum die Anhänger von Industrial mit ganz anderem stilistischem und ästhetischem Gepäck dem Ende der Geschichte entgegengingen.

Die Szenen verband, auch wenn es sie nicht einte, ein Überdruss und eine Abneigung gegenüber einem Begriff und einer Praxis der »Politik«, die, wie Helmut Kohls Amtsantritt als Kanzler zu beweisen schien, keine substanzielle Änderung bewirkte, zumindest nicht zum Guten. Folgerichtig war nicht mehr der »Marsch durch die Institutionen«, sondern »Tabula Rasa« die Devise. Dass man sich dem Vorwurf des Unpolitischen aussetzte, war gewollt. Die Absage an Politik war selbst Politik, die Verachtung, die man provozierte, der Brandbeschleuniger für den Hass, der noch Beton zum Brennen bringen sollte.[1] Die subtiler agierten, verfeinerten die deutsche Sprache zu einem messerscharfen Werkzeug, das der dumpfen Mehrheitsgesellschaft die Haut abzog, um die darunterliegende Kulturlosigkeit zu exponieren. Zu deren Inbegriff avancierte der im Wolfgangsee planschende und Saumagen verspeisende Kanzler, der, gemeinsam mit Maggie Thatcher und Ronald Reagan, die Zügel des Marktes schießen ließ und Zug um Zug fünfzehn Jahre sozialdemokratischer Politik zunichtemachte.

1 Vgl. Andreas Suttner, *Beton brennt. Hausbesetzer und Selbstverwaltung in Berlin, Wien und Zürich*, Berlin 2011.

my life were in fact peripheral rather than central figures in a scene, which, in a host of ways, was concerned with reformulating what one might define as 'artistic expression'. It wasn't simply about self-empowerment and the idea that anyone could concoct a song from just two chords. It was about something else, more about a do-it-yourself attitude – something familiar to private homebuilders, too. It was about an approach that, so it was hoped, would intensify into something which since the nineteen-seventies had been called subculture. But seventies subculture had spawned the phenotype of the 'softie' with long flowing hair and postural defects, kitted out in knitted jumpers, overalls and Birkenstock sandals; it had bred dope-head lethargy, love and peace kerfuffle, monster bands with pseudo-psychedelic light shows and other repulsive phenomena. Now was the time for a subculture of hardness, of ugliness, of outrage, of conflict, of provocation. Scorn for peaceniks, eco warriors and the full spectrum of over-intellectualised yet bleeding heart, left-wing parochialism was at least as ferocious as the disdain for 'bourgeois society' and its representatives. This was about a counter-subculture seeking to demonstrate to pedantic left-wing activists and the entire 'establishment' against which they claimed to be at war that under no circumstances was one willing to play along any more.

Of course, this is only part of the story. What unravelled between 1979 and 1984 was far more complex and contradictory than just sketching the broader outlines would suggest. There were also resentments and demarcation squabbles within the various scenes. For instance, where university students were actively involved they generally showed little affection for the music and quasi-proletarian hardcore habits of punks. Beer and pogo were not their style. At the same time, punks had no time for the play of ironic references combining hairstyles vaguely reminiscent of the Nazis and FDJ (Free German Youth movement) uniform shirts emblematic of East Germany, with an interest in *Eraserhead* and *Andrei Rublev*, while elsewhere devotees of the Industrial scene were displaying quite different stylistic and aesthetic baggage in their march towards the end of history.

What maybe did not unify, but certainly linked these scenes was a common weariness and discontent with the concept and practice of 'politics', which, as Helmut Kohl's accession to power in Bonn seemed to prove, was incapable of effecting any substantial change – at least not in a positive sense. Consequently, the rally cry was no longer to 'march through the institutions' but 'tabula rasa'. The intent is that this would trigger accusations of being apolitical. The rejection of politics was itself politics; the contempt this fomented was the combustive accelerant for the hatred that could even set fire to concrete.[1] Those acting with subtler means set about refining the German language into a razor-sharp tool capable of paring back the skin of the country's stifling mainstream society to expose its underlying dearth of culture. This came to be epitomised by the authoritarian chancellor with a predilection for stuffed pig's stomach and holiday dips in Austria's Wolfgangsee, who in cohorts with Margaret Thatcher and Ronald Reagan tightened the reins on the market economy and, step-by-step, eradicated fifteen years of Social Democratic policies.

1 See Andreas Suttner, *Beton brennt: Hausbesetzer und Selbstverwaltung in Berlin, Wien und Zürich* (Berlin, 2011).

SO36, West-Berlin, 1981.

SO36, West Berlin, 1981.

Was faszinierte und was zugleich zum raschen Verglühen des »Genialen Dilletantismus« führte, war der Gestus der Radikalität. Radikalität als jener chimärische, sehnlichst erträumte, kleinste Punkt absoluter Verdichtung, von dem aus der wahre Neuanfang endlich möglich sein soll, jener Punkt, der immer verfehlt und deshalb immer neu entworfen werden muss; Radikalität als die wertbeständigste Währung der Moderne, der substanzlose Fluchtpunkt der Geschichte als profanierte Heilsgeschichte. Diese kurzen Jahre des Aufbruchs in Deutschland waren ein Glied in der Geschichte der Moderne, sofern man Moderne als durch die Dialektik von Revolte und Anpassung, Aufstand und Integration, Protest und Assimilation, Erneuerung und Traditionsbildung, Valorisierung des Profanen und Profanierung des Valorisierten gekennzeichnet versteht.[2]

Wie die Assimilation einer entschieden antagonistischen Strömung in einer westlichen Gesellschaft ablaufen kann, konnte man in der Bundesrepublik anhand der Geschwindigkeit beobachten, mit der die Genialen Dilletanten integriert und zur Revitalisierung eines lahm gewordenen kulturellen Betriebs benutzt wurden. In kürzester Zeit baute die Musikindustrie Kopien wie Ideal, Nena oder Hubert Kah auf, rasch setzten sich bestimmte Liedtitel der Dilletanten als Slogans im allgemeinen Sprachgebrauch fest, und die *Hitparade*, der erste Kreis der Hölle im

2 Vgl. Boris Groys, *Über das Neue*, Frankfurt am Main 1999.

The fascinating aspect of 'brilliant dilettantism', but one which also caused it to burn up so rapidly, was the gesture of radicality – radicality in the sense of that chimerical, deeply yearned for, tiniest point of absolute reduction from which a truly new beginning could finally emerge; radicality in the sense of the most stable currency of modernity, the insubstantial vanishing point of history as a profaned redemptive history. These brief years of upheaval in Germany were a link in the history of modernity, insofar as modernity is considered to have been shaped by the dialectics of revolt and conformation, of rebellion and integration, of protest and assimilation, of renewal and cementing tradition, of the valorisation of the profane and the profanation of the valorised.[2]

One of the most remarkable features of modern Western societies is their almost unbounded capacity for assimilation, which allows them within the aforesaid dialectics to swiftly defuse even the most acutely antagonistic tendencies, to integrate them and use them as a means of self-revitalisation. The form this took in the case of the Brilliant Dilletantes can be observed from the speed with which the music industry invented and established copycats such as Ideal, Nena or Hubert Kah, or how swiftly the titles of certain songs by the Dilletanten were incorporated as slogans into everyday language. It can be measured also by the inexorable conquest of the popular 'schlager' show *Hitparade*, the first circle of hell in

2 See Boris Groys, *On the New* (London, 2014).

deutschen Unterhaltungsfernsehen, wurde unaufhaltsam von Trittbrettfahrern und Avataren aus der dritten Reihe erobert, während der Kulturbetrieb innovativen Protagonisten wie Thomas Meinecke, Michaela Melián, Blixa Bargeld, Markus Oehlen, Martin Kippenberger, dem genannten Heiner Goebbels oder Christoph Schlingensief dankbar eine Position im System zuerkannte. Dass die Mehrzahl der Aktiven mehr oder weniger rasch von der Bildfläche verschwanden, ist nicht ihrer »kritischen Haltung« zuzuschreiben, die bestraft worden wäre, sondern dem allgemeinen Zug kapitalistischen Verwertens, das (mindestens) 90 % alles Produzierten nach kurzer Zeit devalorisieren muss, um Platz für das nächste Angebot zu schaffen.

Permissive Gesellschaften wie die bundesrepublikanische belohnen in den meisten Fällen den Gestus der Radikalität. Aber Radikalität in ihrer jeweiligen spezifischen Manifestation hebt sich auf im Moment ihres Erfolgs und verlangt, durch eine andere Manifestation ersetzt zu werden, die in der Überbietungslogik sowohl des Kunstbetriebs wie des kapitalistischen Marktes die noch radikalere Variante repräsentiert. Der radikale Gestus muss ausgehöhlt und konventionalisiert werden, um der Valorisierung einer neuen Form Raum zu geben, eine Form muss der anderen, ein Wert dem anderen weichen. Genau dies widerfuhr den Dilletanten. Denn dann kam Techno.

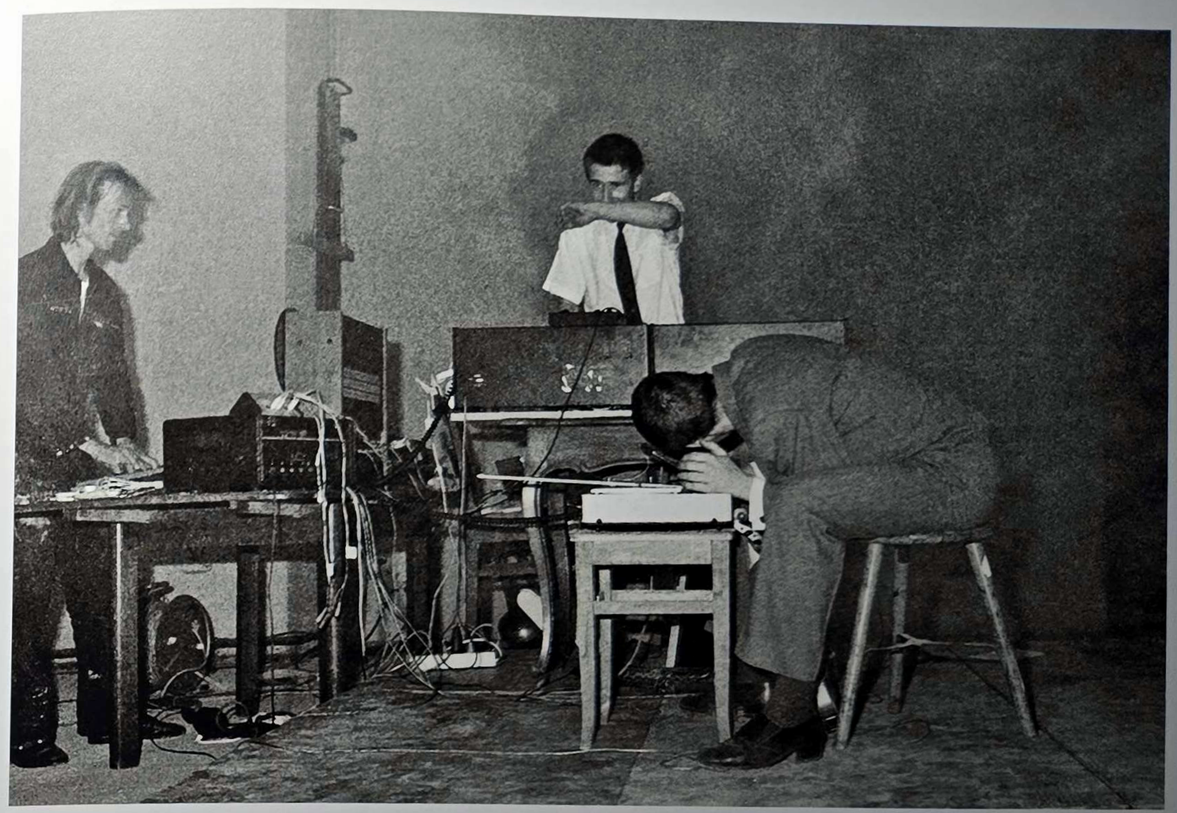
Das Assimilationsvermögen permissiver Gesellschaften verleiht ihnen den milden Glanz menschenfreundlicher Toleranz und unermüdlicher Integrationsfreundlichkeit, während es jene traurig aussehen lässt, die unverdrossen darauf hoffen, dass eine neue Subkultur die alten verrotteten und korrupten Strukturen (mitsamt dem, was früher einmal Subkultur gewesen war und sich nun selbst »verraten« habe) endlich hinwegfege. Aber in Deutschland gab es keine Subkultur mehr seit dem Ende der 80er-Jahre. Das mag mit dem Fall der Mauer zu tun haben und dem viel beschworenen Ende der linken Utopien, mit der digitalen Revolution, der Ausbildung einer unübersehbaren Anzahl von Nischen in einer sich immer weiter kulturell, sozial, politisch, ethnisch, funktionell ausdifferenzierenden Gesellschaft. Es hat mit großer Wahrscheinlichkeit damit zu tun, dass diese Gesellschaft liberaler, weltoffener geworden ist und die Politik tatsächlich Verfahren politischer Legitimierung jenseits der Wahlen etabliert hat, die Partizipation nicht nur ermöglichen, sondern geradezu fordern. Und es hat mit Sicherheit mit dem Faktum der ökonomischen Liberalisierung der Nach-Wende-Republik zu tun. In der post-fordistischen und nachdisziplinären Gesellschaft liegt es in der Verantwortung des Subjekts, den Erfolg seiner Lebensgestaltung selbst sicherzustellen. Wo jeder alles sein können soll, damit, was er tut, von Erfolg gekrönt ist, löst sich die kompakte Feindfassade auf, ohne die Subkultur nicht existieren kann. Das Falsche ist dann die eigene falsche Wahl, nicht aber das Falsche einer Gesellschaft, deren Konfiguration zu ändern sich lohnen könnte. Eine fragmentierte Agglomeration von Einzelsubjekten, deren Kreativität ihr wichtigstes Kapital darstellt, um auf dem Markt zu reüssieren, stellt keine gute Ressource für so etwas wie »Subkultur« dar.

German television entertainment, by copycats and avatars, and by how obligingly the cultural establishment bestowed high status within the system on innovative protagonists like Thomas Meinecke, Michaela Melián, Blixa Bargeld, Markus Oehlen, Martin Kippenberger, the aforementioned Heiner Goebbels or Christoph Schlingensief. The relatively sudden disappearance from the scene of most of the active contributors is explained not by their 'critical attitudes' (which would have been punished) but by the general tendency of capitalist valorisation to devalorise ninety per cent of everything that is newly produced after only a brief period so as to make space for the next in line.

Permissive societies like present-day Germany tend largely to reward the gesture of radicality – and radicality is nothing more than a gesture. But in each of its respective specific manifestations radicality is annulled in the instant of its success, requiring it be replaced by a different manifestation, which in the logic of overbidding both the art establishment and the capitalist marketplace always represents a more radical version. This is precisely what happened to the Dilletantes. And then techno came along.

The assimilative capacity of permissive societies lends them the aura of philanthropic tolerance and of an inexhaustible appetite for integration, while lending a sorry appearance to all those who undauntedly foster hopes for a new subculture that will at last sweep away all the old, rotten and corrupt structures – including all that which had once been subculture and had now 'sold out'. But Germany has not had any subculture since the late nineteen-eighties. This might have to do with the fall of the Berlin Wall and the much-cited demise of left-wing utopias, with the digital revolution or with the immeasurable proliferation of niches in a culturally, socially, politically, ethnically and functionally ever more fragmented society. It most likely has to do with the fact that society has now become liberal and open-minded and that politics has indeed adopted measures of political legitimisation besides elections, which not only permit participation but also even positively encourage it. And it certainly has to do with the fact of economic liberalisation in the post-Reunification republic. In a post-Fordist and post-disciplinarian society it lies in the individual's responsibility to ensure the success of his or her own self-defined way of life. In a situation where everyone is supposedly able to be anything, so that whatever he or she does is crowned with success, the seemingly solid enemy façade, without which no subculture can exist, simply crumbles. Consequently, what is wrong becomes a matter of one's own wrong choices and not what is wrong with society, whose configuration might actually be worth changing. A fragmented agglomeration of individual subjects, whose collective creativity constitutes its most important capital for scoring market success, does not offer a good resource for something like 'subculture'.

Post-Fordist society calls for flexibility and mobility; it calls for swift behavioural adjustments to meet changing contexts – a switch from permanence to fluctuation. As a result, it is barely possible for an individual to identify for any length of time with



Andreas Dorau (hinten) trat mit Albert Oehlen unter dem Namen Evergreens of Psychoterror auf, Hamburg, 1982.

Andreas Dorau (in the back) performed with Albert Oehlen under the name the Evergreens of Psychoterror, Hamburg, 1982.

Die post-fordistische Gesellschaft verlangt Flexibilität und Mobilität, fordert das rasche Umstellen des Verhaltens auf veränderte Kontexte – ein Umstellen von Dauer auf Wechsel. Und so gelingt es dem Einzelnen kaum, sich über einen längeren Zeitraum mit einer Angelegenheit, einem Ziel, einem Anliegen und, damit einhergehend, auch einen Gegner zu identifizieren.[3] Während Opel-Werke schließen und die Verlierer des Strukturwandels die Verblödungsmedien bevölkern, erklären ihnen Flexibilitäts-Propheten, wie man es durch Kreativität, Innovativität und Networking zum erfolgreichen Marktteilnehmer schaffe, und wenn es nicht hier gelänge, dann eben vielleicht in Indien.[4] Nomadisieren als Dauer- und Idealzustand, der Mobilitätsfetischismus, der gerade von den Mitgliedern einer international aktiven kulturellen Oberschicht gepflegt wird, lässt spezifische Zustände, gegen die es zu revoltieren gälte, gar nicht erst in den Blick geraten. So muss man »hegemoniale Zustände« beschwören, um dem Heroismus des Subkulturellen mit seinen Konnotationen von Widerstand und Aufrichtigkeit noch Leben einzuhauchen. Man nippt noch einmal am Glas beim Blick aus dem Flugzeugfenster und schreibt dann weiter am nächsten Vortrag zu »Anti-Hegemoniale Strategien – die subversive Kraft der Kultur«. Oder so ähnlich.

3 Dank an Gabriele Horn, KW Berlin, für das Gespräch, dem dieser Gedanke entnommen ist.

4 Vgl. F. S. K., *Ab nach Indien*, ZickZack Records, 1982.

an issue, an aim, an objective and, by association, also with an enemy.[3] As Opel factories closed down and the losers of structural change migrate to our dumbing down media, successful prophets of flexibility preach how creativity, flexibility and networking will allow everyone to flourish as a market player – and if it doesn't work here then, hey, how about in India?[4] Nomadisation, as a permanent and ideal condition, and fetishised mobility, as is currently maintained by members of the globally active cultural upper classes, bar from view any specific circumstances, which might be considered worth revolting against. So what else can one do but summon up 'hegemonic conditions' if any life at all is still to be breathed into the heroism of the subcultural tendency with its connotations of resistance and veracity. Taking another sip from your glass as you look out of the airplane window, you continue writing the manuscript for your next lecture on "Anti-Hegemonic Strategies – The Subversive Power of Culture", or something to that effect.

3 My thanks to Gabriele Horn (KW Berlin) for the conversation that gave rise to this idea.

4 Freiwillige Selbstkontrolle (F. S. K.), 'Ab nach Indien' (Off to India), ZickZack Records, 1982.

Anno Dittmer, *Penny Lanes Friseursalon* (Doppelbelichtung), Ausstellung *Penny Lane Is in My Brain*, West-Berlin, 1983.

Anno Dittmer, *Penny Lane's Hair Salon* (double exposure), exhibition *Penny Lane Is in My Brain*, West-Berlin, 1983.

EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN

Seite 35
FM Einheit und Blixa Bargeld in einem Kreuzberger Hinterhof, 1985.

Page 35
FM Einheit and Blixa Bargeld in a Kreuzberg courtyard, 1985.

Einstürzende Neubauten auf der documenta 7, Mark Chung, Blixa Bargeld, N. U. Unruh, FM Einheit (v.l.n.r.), Fridericianum, Kassel, 1982.

Einstürzende Neubauten at documenta 7, Mark Chung, Blixa Bargeld, N. U. Unruh, FM Einheit (from left to right), Fridericianum, Kassel, 1982.

EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN

1980 fanden sich Blixa Bargeld, N. U. Unruh, Gudrun Gut und Beate Bartel für einen spontanen Auftritt im Club Moon in West-Berlin zusammen und gründeten daraufhin Einstürzende Neubauten. Ab 1981 bestand die Besetzung der Band neben Bargeld und Unruh aus FM Einheit, Mark Chung und Alexander Hacke. Nach dem Ausscheiden von FM Einheit und Mark Chung sind seit 1997 Jochen Arbeit und Rudolf Moser Mitglieder der Band.

Anfangs spielten sie ihre Konzerte noch mit konventionellen Instrumenten, doch nach einem Notverkauf des Schlagzeugs entwickelten sie mangels finanzieller Möglichkeiten ein Instrumentarium aus zusammengesuchtem Schrott und Alltagsgegenständen, darunter Stahlteile, Fässer, Hämmer, Bohrmaschinen und Sägen, ergänzt durch eine nicht gestimmte E-Gitarre und Blixa Bargelds markerschütterndes Schreien. Seine oft kryptischen Texte kreisten dabei vor allem um Untergangsfantasien. Zur Legende wurde die Performance *Stahlmusik*, die Blixa Bargeld und N. U. Unruh kurz nach der Gründung der Band ohne Publikum im Hohlraum einer Autobahnbrücke aufgenommen hatten.

Ihr erstes Album *Kollaps* erschien 1981 und sorgte für internationales Aufsehen. Größtenteils improvisiert eingespielt, stellte es mit seiner radikalen Geräuschästhetik die bisherigen Hörgewohnheiten auf den Kopf. 1982 folgten Auftritte im Rahmen der Biennale in Paris und der documenta 7 in Kassel. Eine einmalige Auftrittsgenehmigung wurde Einstürzende Neubauten für ein Konzert im Goldenen Saal der Zeppelintribüne auf dem ehemaligen Reichsparteitagsgelände in Nürnberg erteilt. Mit ihren zwischen 1983 und 1989 veröffentlichten Alben *Zeichnungen des Patienten O. T.*, *Halber Mensch*, *Fünf auf der nach oben offenen Richterskala* und *Haus der Lüge* wurden sie zu Wegbereitern der Industrial-Szene.

Die Spontaneität der frühen Tage wich später immer mehr einer konzeptionellen Arbeitsweise. Dabei wurde das zufällig gefundene Geräusch durch geplanten und gesuchten Klang ersetzt.

Ab Mitte der 1980er-Jahre beteiligten sich Einstürzende Neubauten vermehrt an Theater-, Kultur- und Filmprojekten (unter anderem *1/2 Mensch* von Sōgo Ishii) und arbeiteten mit renommierten Regisseuren und Dramaturgen wie Peter Zadek, Heiner Müller, Werner Schwab oder Leander Haußmann zusammen.

Mathilde Weh

In 1980 Blixa Bargeld, N. U. Unruh, Gudrun Gut and Beate Bartel got together for an impromptu concert at the Moon Club in West Berlin and founded the Einstürzende Neubauten. After 1981, besides Bargeld and Unruh the band's line-up included FM Einheit, Mark Chung and Alexander Hacke. After the departure of FM Einheit and Marc Chung, Einstürzende Neubauten were joined in 1997 by Jochen Arbeit and Rudolf Moser.

They performed their first concerts using conventional instruments. But after having to sell off the drum kit for lack of money, financial straits forced them to build a range of percussive instruments from found scrap metal and everyday objects including steel elements, oil barrels, hammers, electric drills, and saws, completed by an untuned electric guitar and Bargeld's blood-curdling screams. His cryptic lyrics revolved largely around fantasies of doom and decay. Legendary status was attained by their performance *Stahlmusik* (Steel music), which was recorded without an audience in the hollow interior of a motorway bridge shortly after the band was formed by Blixa Bargeld and N. U. Unruh.

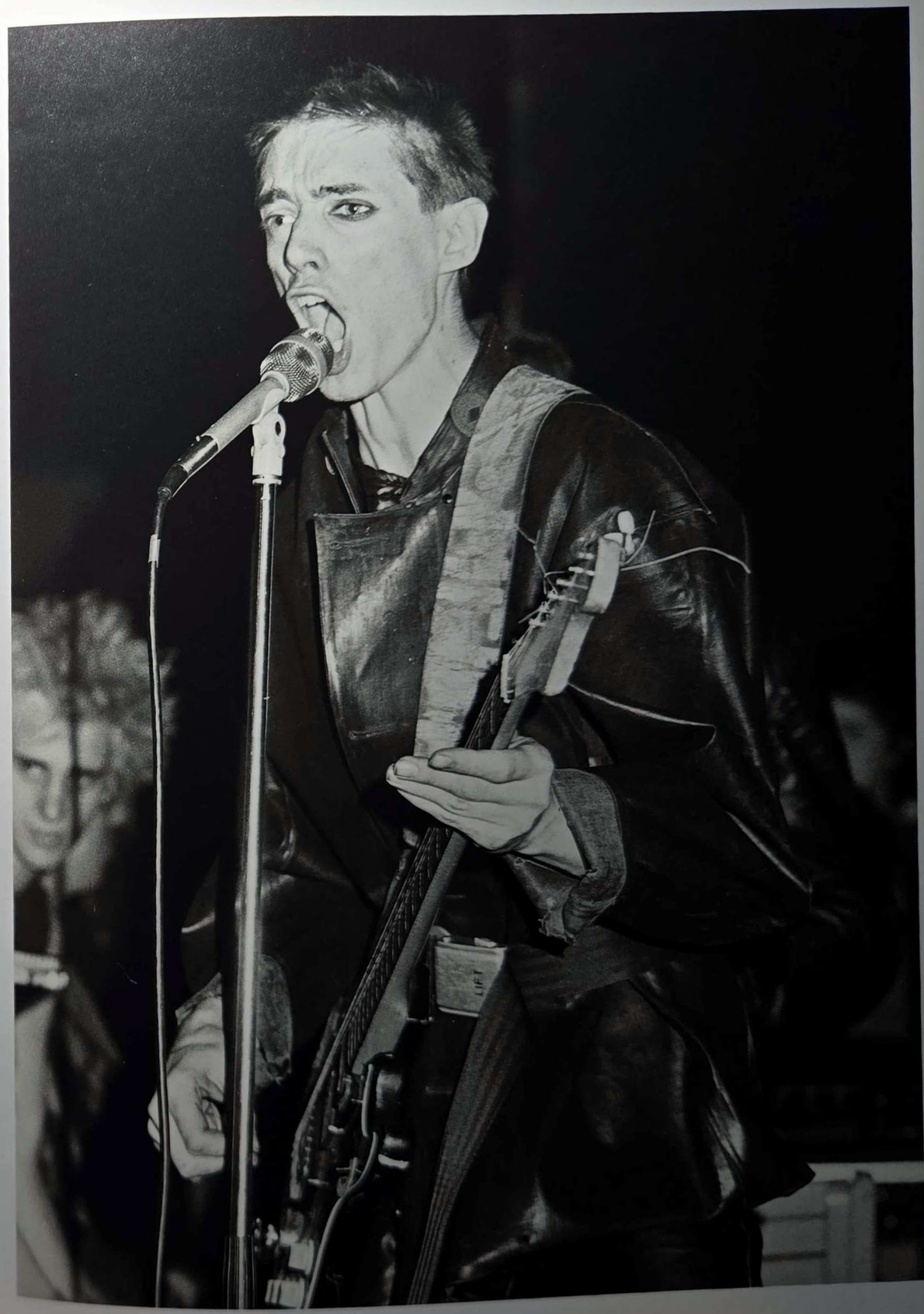
Released in 1981, their first LP *Kollaps* (Collapse) caused international furore. Largely improvised, its radical noise aesthetics turned conventional listening habits on their head. This was followed by concerts in 1982 at the Paris Biennale and documenta 7 in Kassel. For a concert in the Golden Hall inside the Zeppelin Tribune of the former Nazi Party rally grounds in Nuremberg the Einstürzende Neubauten were granted an exceptional permit to perform. With their albums *Zeichnungen des Patienten O.T.* (Drawings of the patient O.T.), *Halber Mensch* (1/2 man), *Fünf auf der nach oben offenen Richterskala* (Five on the open-ended Richter scale) and *Haus der Lüge* (House of lies) published between 1983 and 1989 the band emerged as forerunners of the Industrial scene.

The spontaneity of their early period gave way to an increasingly conceptual approach. Accidentally found noises were replaced by planned and consciously sought sounds.

From the mid-nineteen-eighties on, the Einstürzende Neubauten became involved increasingly in theatre, cultural and film projects (e.g. *1/2 Mensch* by Sōgo Ishii), collaborating with renowned directors and dramatists such as Peter Zadek, Heiner Müller, Werner Schwab and Leander Haussmann.

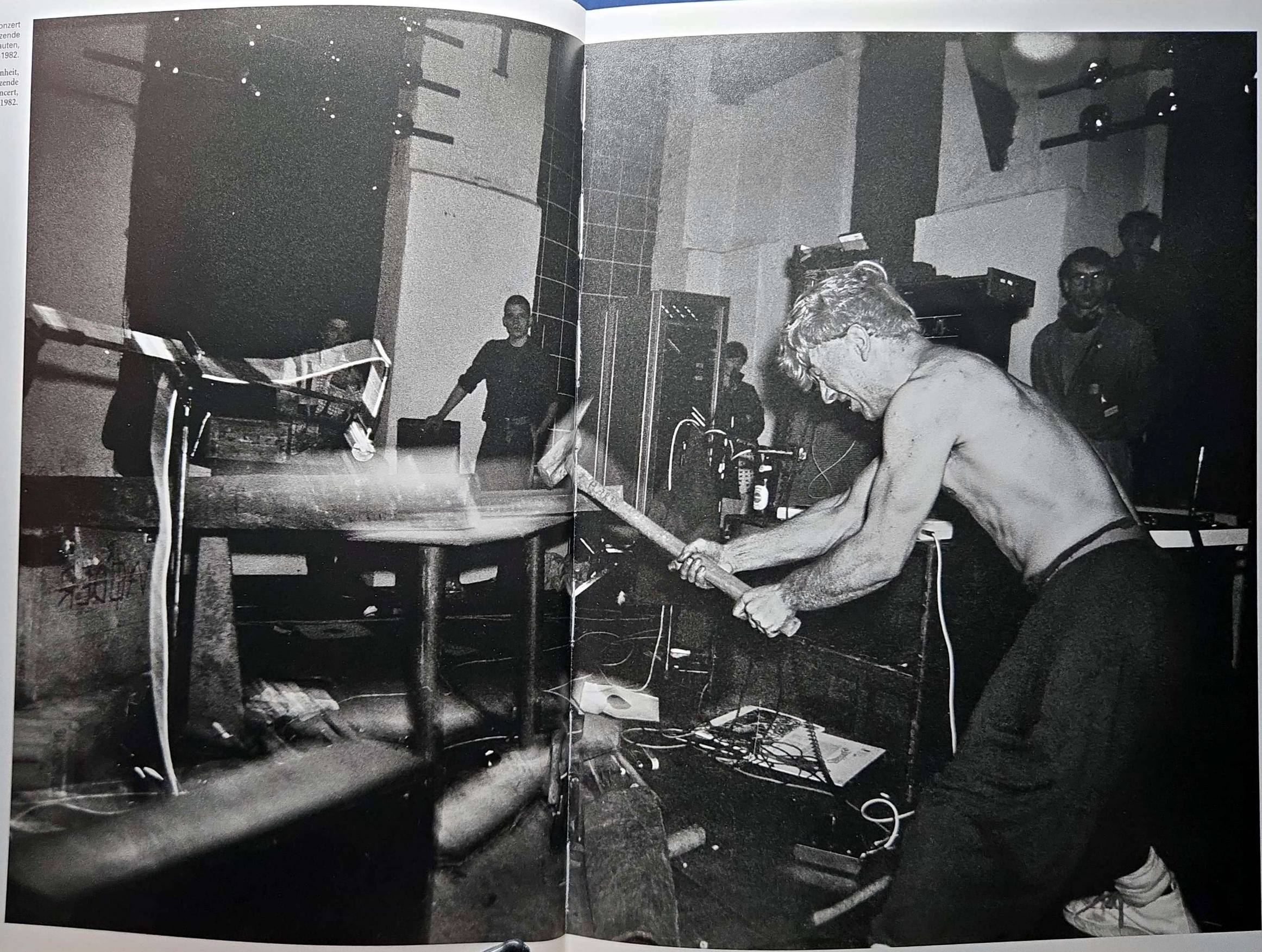
Blixa Bargeld, *Festival Genialer Dilletanten*, Tempodrom, West-Berlin, 1981.

Blixa Bargeld, *Festival Genialer Dilletanten*, Tempodrom, West Berlin, 1981.



FM Einheit, Konzert von Einstürzende Neubauten, Bochum, 1982.

FM Einheit, Einstürzende Neubauten concert, Bochum, 1982.



Kollaps, Foto für die Rückseite der LP, Vorplatz Berliner Olympiastadion, ZickZack ZZ65, 1981. Das Bild ist eine ironische Anspielung auf das Cover von Pink Floyd: *Ummagumma* (Studioalbum). Hier fährt die Band ein bombastisches Instrumentarium nebst Band-LKW auf.

Collapse, photo for the back cover of the LP, forecourt of the Berlin Olympiastadion, ZickZack ZZ65, 1981. The image is an ironic reference to the cover of the Pink Floyd studio album *Ummagumma*, which shows the band's bombastic array of instruments flanking its equipment truck.

Bühnenbild mit Band-Logo und »Turbine« von Einstürzende Neubauten. Das Herzstück einer MIG-Flugzeugturbine der sowjetischen Streitkräfte wurde in den Wendejahren in das Instrumentarium der Band integriert.

Stage set with the Einstürzende Neubauten logo and the 'turbine'. During the reunification period the turbine of a Soviet army MIG fighter plane was incorporated into the band's array of instruments.

Blixa Bargeld,
Metropol, Berlin, 1989.

Blixa Bargeld,
Metropol, Berlin, 1989.

Konzert im Rahmen des Festivals *Berlin Atonal*, N. U. Unruh, Blixa Bargeld, Mark Chung, FM Einheit (v.l.n.r.), SO36, West-Berlin, 1982.

Concert at the festival *Berlin Atonal*, N. U. Unruh, Blixa Bargeld, Mark Chung, FM Einheit (from left to right), SO36, West Berlin, 1982.

D.A.F.

DEUTSCH AMERIKANISCHE FREUNDSCHAFT

D. A. F. – Deutsch Amerikanische Freundschaft

Die Band Deutsch Amerikanische Freundschaft (D. A. F.) wurde 1978 im legendären Düsseldorfer Szenetreff Ratinger Hof von Gabriel »Gabi« Delgado-López und Robert Görl gegründet. Kurt Dahlke, alias Pyrolator, Michael Kemner und Wolfgang Spelmanns kamen hinzu. Ein Jahr später ersetzte Chrislo Haas Kurt Dahlke.

Der Bandname ist durchaus ironisch zu verstehen. Bewusst grenzte sich D. A. F. mit deutschen Texten und Musik jenseits des Mainstreams von dem, wie sie es selbst nannten, »amerikanischen Kulturimperialismus« ab. Sänger Delgado war der Schritt noch nicht radikal genug, weshalb er die Band kurzzeitig verließ. Das erste Album *Ein Produkt der Deutsch-Amerikanischen Freundschaft* ist daher rein instrumental. Viele der 22 Stücke sind nur Sekunden lang.

1980 ging die Band nach London und wechselte von ihrem bisherigen Label Ata Tak zu Daniel Millers Label Mute Records. Das Album *Die Kleinen und die Bösen* verhalf D. A. F. zum internationalen Durchbruch. Nach einer Tour durch England kam es 1981 zum Konzeptwechsel: Delgado und Görl führten D. A. F. als Duo fort. Das erste Album in neuer Besetzung *Alles ist gut,* produziert von dem Kölner Musikproduzenten Conny Plank, erhielt den Deutschen Schallplattenpreis. Lieder wie *Der Mussolini* und das homoerotische Stück *Der Räuber und der Prinz* provozierten. 1981 erschien die LP *Gold und Liebe,* im Jahr darauf *Für immer.* Es folgten mehrere Auflösungen und Wiedervereinigungen der Band.

D. A. F. hat die Energie des Punk mit elektronischem Sound kombiniert. Durch ihren minimalistischen Einsatz von Instrumenten, gepaart mit monotonem Sprechgesang, beeinflussten sie die Neue Deutsche Welle maßgeblich. Sie selbst nannten ihre Musik »Körpermusik«. Gabi Delgado brachte einen expressiven Tanzstil auf die Bühne, bestehend aus mechanischen, federnden Bewegungen und strammen Posen, während Robert Görl in nahezu stoischer Manier das Schlagzeug spielte. Weder Bild noch Kostüm sollten von der Musik ablenken. D. A. F. gelten als Pioniere und Inspiration für die Genres Electronic Body Music, Elektropunk und Techno.

Mathilde Weh

Gabriel 'Gabi' Delgado-López and Robert Görl founded the band Deutsch Amerikanische Freundschaft D. A. F. – German American Friendship in 1978 in the legendary Düsseldorf punk club Ratinger Hof. They were joined by Kurt Dahlke, aka Pyrolator, Michael Kemner and Wolfgang Spelmanns. Chrislo Haas replaced Dahlke one year later.

The band's name was meant to be taken ironically. With their German lyrics and music beyond the mainstream D. A. F. consciously dissociated themselves from what the musicians themselves called 'American cultural imperialism'. But for the singer Delgado, this approach was not radical enough and he temporarily quit the band. This is why the band's first album *Ein Produkt der Deutsch-Amerikanischen Freundschaft* (A product of German American friendship) is purely instrumental. Many of the twenty-two songs are less than a minute long.

In 1980 D. A. F., now with Delgado back in the band, left their previous label Ata Tak and went to London to sign with Daniel Miller's label Mute Records. The album *Die Kleinen und die Bösen* (The small and the bad) brought their international breakthrough. In 1981, after touring England, the band changed its concept. From then on, Delgado and Görl continued D. A. F. as a duo. The first album with the new line-up *Alles ist gut* (Everything is good), produced by the Cologne record producer Conny Plank, was awarded the Deutscher Schallplattenpreis (German record award). Songs like 'Der Mussolini' and the homoerotic 'Der Räuber und der Prinz' (The robber and the prince) provoked scandal. In 1981 the LP *Gold und Liebe* (Gold and love) was released, followed a year later by *Für immer* (Forever). After this the band split up and reunited a number of times.

D. A. F. fused the energy of punk with electronic sounds. Their minimalist use of instruments coupled with monotonously recited 'sprechgesang' (speak-singing, a style of vocalisation between singing and speaking) bore a considerable influence on the emerging Neue Deutsche Welle (German New Wave). They called their music 'body music'. On stage Gabi Delgado performed an expressive style of dance, combining mechanical yet swinging, elastic movements with rigid poses, while Robert Görl played drums in an almost stoic manner. There were neither stage sets nor costumes to distract from the music. D. A. F. are considered pioneers and inspiration for genres such as electronic body music, electro-punk and techno.

Seite 47
Gabi Delgado (links), Robert Görl, Düsseldorf, 1985.

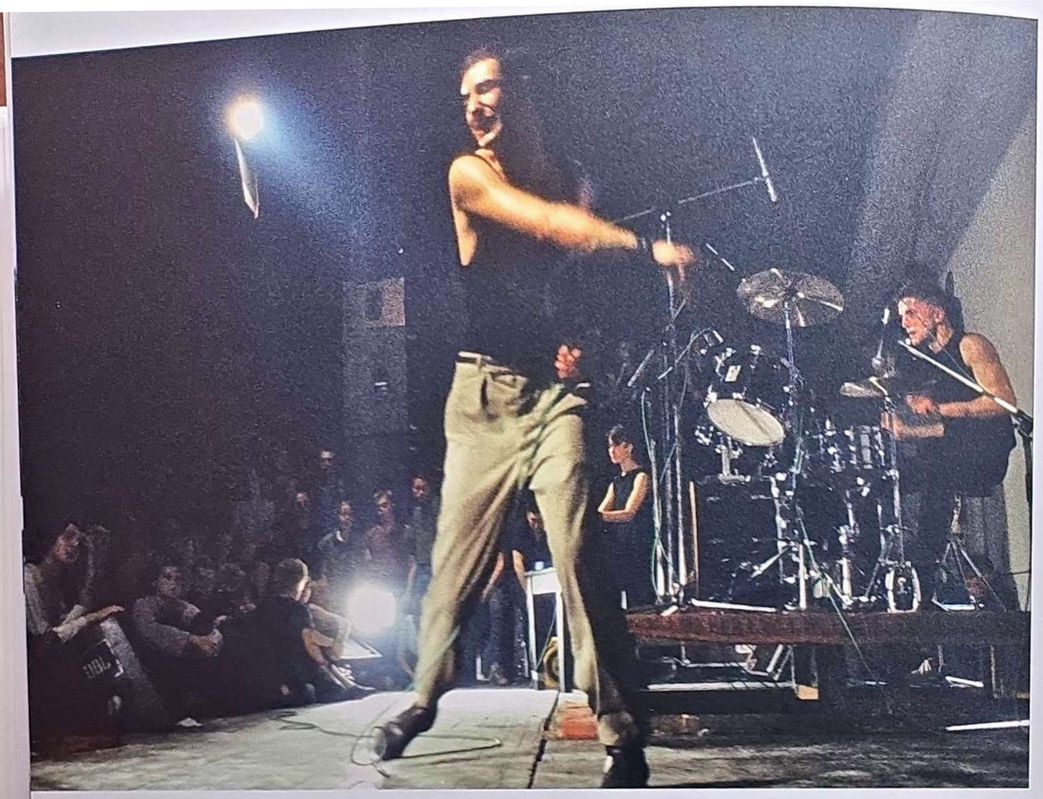
Page 47
Gabi Delgado (left), Robert Görl, Düsseldorf, 1985.

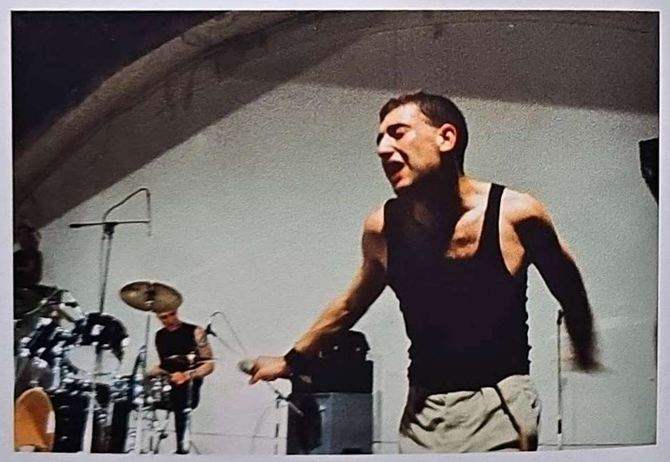
Passkontrolle am Flughafen Düsseldorf auf dem Weg nach London, 1981.

Passport control at the Düsseldorf airport on the way to London, 1981.

D. A. F. vor dem Abflug nach London,
Flughafen Düsseldorf, 1981.

D. A. F. before flying to London,
Düsseldorf airport, 1981.





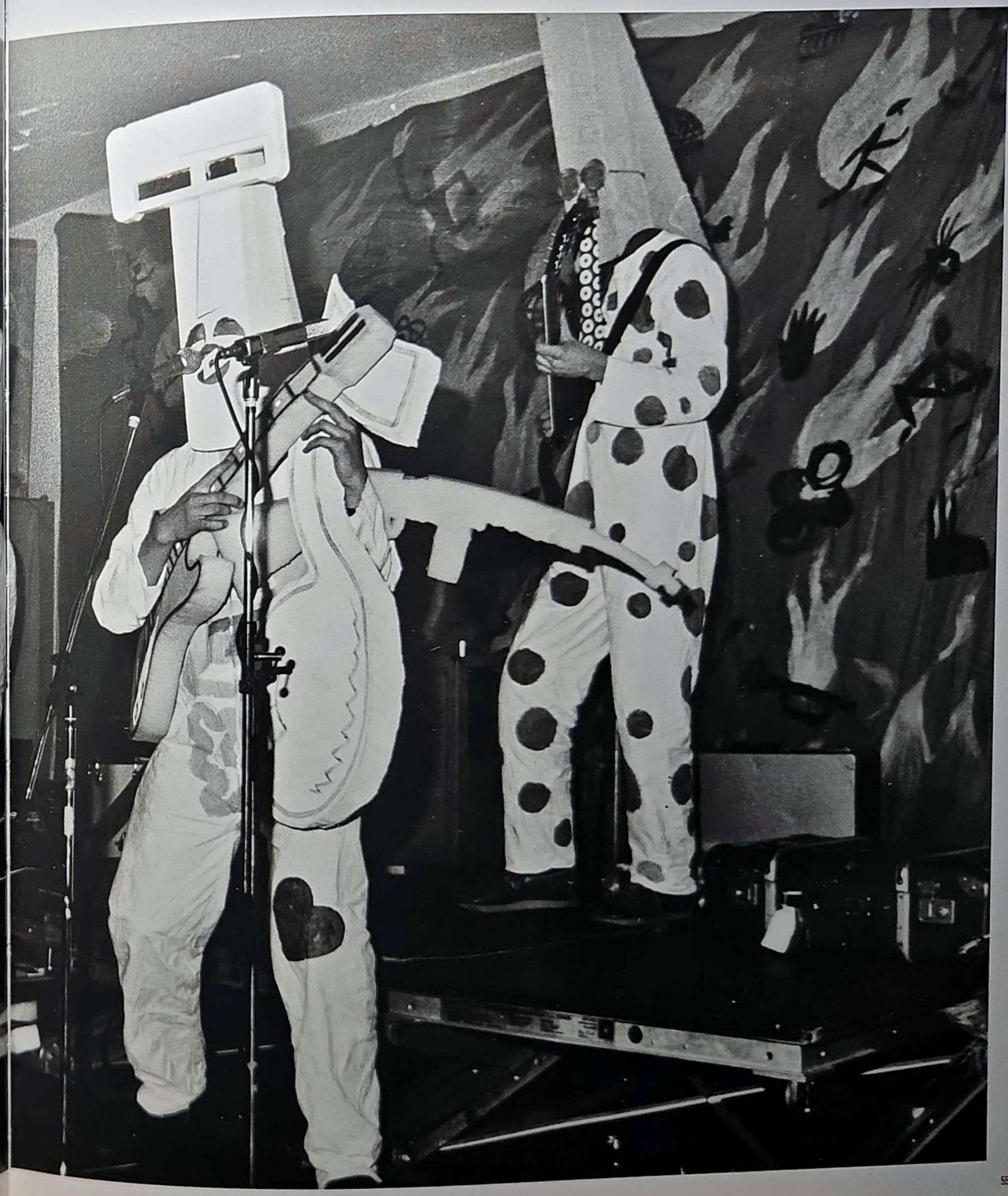
D. A. F. live in der Markthalle, Hamburg, 1981.

D. A. F. live at the Markthalle, Hamburg, 1981.

DER PLAN

Konzert in der Börse Wuppertal, 1979.

Concert at Börse Wuppertal, 1979.



Pyrolator, Moritz R®, Frank Fenstermacher (v.l.n.r.), 1981.

Pyrolator, Moritz R®, Frank Fenstermacher (from left to right), 1981.

Der Plan im Phantasialand, Brühl, 1987.

Der Plan at Phantasialand, Brühl, 1987.

Der Plan, Freie Universität Berlin, 1980.

Der Plan, Freie Universität Berlin, 1980.

DER PLAN

Die Künstler Frank Fenstermacher und Moritz Reichelt, alias Moritz R®, betrieben zunächst in Wuppertal die Galerie Art Attack, bevor sie gemeinsam mit Kai Horn die Gruppe Weltaufstandsplan gründeten. Aus ihr ging 1978 in Düsseldorf Der Plan hervor. Plattencover, Flyer und Plakate hat die Band zumeist selbst entworfen. Als Konzertraum diente anfänglich die Galerie.

Bei den Aufnahmen für die ersten Plattenveröffentlichungen, welche die Band nur mit Hilfe eines Kassettengeräts aufzeichnete, war Horn schon nicht mehr dabei. Seine Stelle nahmen zunächst die späteren D. A. F.-Bandmitglieder Robert Görl und Chrislo Haas ein. 1979 wurden sie von Kurt Dahlke, alias Pyrolator, abgelöst.

Um selbstbestimmt und unabhängig ihre Musik sowie die anderer Musikerinnen und Musiker veröffentlichen zu können, unterhielten die Mitglieder von Der Plan das eigene Label Ata Tak und setzten damit Maßstäbe für die Independent-Vertriebsszene in Deutschland. Die Künstlerliste versammelte gleichgesinnte Bands wie D. A. F., Fehlfarben und Die Tödliche Doris.

Die Band produzierte mehrere Studioalben und einige Singles, unter anderem *Fette Jahre, Es ist eine fremde und seltsame Welt, Normalette Surprise, Gummitwist* und *Golden Cheapos.* Dabei ersetzten nach und nach neue Computertechnologien wie Sample-Geräte und Synthesizer das Tonbandgerät. Als die Compact Disc aufkam, brachte Der Plan eine Best-of-CD unter dem Titel *Perlen* heraus.

Besonders das Album *Geri Reig* von 1980 beeinflusste durch seine elektronischen deutschsprachigen Lieder die in den 1980er-Jahren entstehende Neue Deutsche Welle. Mit *Da vorne steht 'ne Ampel* hatte Der Plan 1980 einen Independent-Hit.

Die Gruppe selbst hat ihre Musik später als »elektronischen Schlager« bezeichnet. Die Texte behandeln durchaus ernste Themen, die allerdings mit viel Witz und Ironie vorgetragen wurden. Charakteristisch für die aufwändig inszenierten Bühnenshows und Musikvideos der Band waren ihre selbst gestalteten Masken, Kostüme und gemalten Bühnenbilder, womit Der Plan aus dem Muster einer klassischen Rockband ausbrach.

Der Plan hat auch einige Filmmusiken komponiert, beispielsweise für Rainer Kirbergs expressionistischen Film *Die letzte Rache,* der in gemalten Kulissen spielt. Und aus dem Filmmaterial ihrer Japan-Tournee von 1984 ist der 43-minütige Musikfilm *Japlan* entstanden.

Mathilde Weh

The artists Frank Fenstermacher and Moritz Reichelt, aka Moritz R®, began by running the gallery Art Attack in Wuppertal before they were joined by Kai Horn and formed the band Weltaufstandsplan (World Uprising Plan). It was from this constellation that the Düsseldorf band Der Plan emerged. The band designed its own record covers, flyers and posters, while the gallery doubled as a concert venue.

By the time they started taping their first records – with nothing more than a cassette recorder – Horn had already left the band. He was replaced first by the later members of D. A. F., Robert Görl and Chrislo Haas. In 1979, Görl and Haas were in turn succeeded by Kurt Dahlke, aka Pyrolator.

In order to publish their music as autonomously and independently as other musicians the members of Der Plan established their own label Ata Tak, which set new distribution standards for the independent music scene in Germany. The label's portfolio included like-minded bands such as D. A. F., Fehlfarben and Die Tödliche Doris.

Several studio albums and singles then followed. Among them were *Fette Jahre* (Fat years), *Es ist eine fremde und seltsame Welt* (It is a strange and curious world), *Normalette Surprise, Gummitwist* (French skipping) and *Golden Cheapos.* Gradually, the tape machine was replaced with various forms of computer technology such as samplers and synthesizers. With the arrival of the compact disc Der Plan released a compilation CD called *Perlen* (Pearls).

The 1980 album *Geri Reig* with its electronic German lyrics was particularly influential on the emerging Neue Deutsche Welle (German New Wave) in the nineteen-eighties. In 1980, Der Plan achieved success in the charts with their independent hit 'Da vorne steht 'ne Ampel' (Up there are traffic lights).

The group later defined their music as 'electronic schlager' (hit songs). The lyrics are unquestionably about serious issues even if they are rendered with abundant humour and irony. A hallmark of the band's elaborate stage shows and music videos were the masks, costumes and painted décor they designed themselves, thereby breaking the mould of a typical rock band.

Der Plan also composed several film scores, for instance for Rainer Kirberg's 1982 expressionist film *Die letzte Rache* (*The Last Revenge*) that was shot entirely against painted scenery. Using film material from their tour of Japan in 1984 the band created a forty-three-minute music film titled *Japlan.*

Die Peitsche des Lebens, LP-Coverfoto, Moritz R®, Kurt Dahlke, Frank Fenstermacher (v.l.n.r.), Harrys Hafenbasar, 1989.

The Whip of Life, LP cover photo, Moritz R®, Kurt Dahlke, Frank Fenstermacher (from left to right), Harrys Hafenbasar, 1989.

Der Plan in Tokio mit Bühnenmasken, 1984.

Der Plan in Tokyo with stage masks, 1984.

Fette Jahre, LP-Coverfoto, Moritz R®, Kurt Dahlke, Frank Fenstermacher (v.l.n.r.), 1985.

Fat Years, LP cover photo, Moritz R®, Kurt Dahlke, Frank Fenstermacher (from left to right), 1985.

DIE TÖDLICHE DORIS

Die Tödliche Doris in Form allegorischer Gestalten auf dem *Festival Genialer Dilletanten*, Tempodrom, West-Berlin, 1981. Dagmar Dimitroff im Perückenbikini als »entfesselte Kraft der Weiblichkeit« (links), Wolfgang Müller im Federkleid als »Friedenstaube« (Mitte), Nikolaus Utermöhlen im Knochenkostüm als »Allegorie der Individualität« (rechts).

Die Tödliche Doris dressed as allegorical figures at the *Festival Genialer Dilletanten*, Tempodrom, West Berlin, 1981. Dagmar Dimitroff wearing a wig bikini as the 'unbound force of womanhood' (left), Wolfgang Müller in a feather gown as a 'peace dove' (centre), Nikolaus Utermöhlen in a bone costume as an 'allegory of individuality' (right).

DIE TÖDLICHE DORIS

Die Kunststudenten Wolfgang Müller und Nikolaus Utermöhlen gründeten 1980 Die Tödliche Doris in West-Berlin. Chris Dreier spielte von 1980 bis 1981 mit, Dagmar Dimitroff von 1981 bis 1982. Danach wurden Elke Kruse, alias Käthe Kruse, und Tabea Blumenschein Mitglieder der Band. Weitere Künstlerinnen und Künstler beteiligten sich sporadisch. Neben einer Vielzahl von Instrumenten experimentierten sie mit defekten Tonbändern und Kassettenrekordern.

Besetzung, Kostüme und Musikstil variierten von Auftritt zu Auftritt, die zu Performances gerieten. Von Beginn an war Die Tödliche Doris ein konzeptionelles Kunstprojekt: Zu der Musik entstanden unter anderem Kunstobjekte, Installationen, Texte, Filme und Fotografien. Die Künstlerinnen und Künstler sprachen von einem »Popstar ohne Körper«.

Das erste Audiotape der Band, *Der siebenköpfige Informator,* erschien 1980, begleitet von umfangreichem Bildmaterial. Es folgten die unbetitelte 12-Inch-Maxi-EP, bekannt als *Sieben tödliche Unfälle im Haushalt* und die LP mit dem Titel » «. *Chöre & Soli* von 1983 bestand aus acht Miniphonplatten, einem batteriebetriebenem Abspielgerät und einem Buch. Die Tödliche Doris hat dabei ihre Unabhängigkeit vom Musikmarkt spielerisch unter Beweis gestellt. Das Album *Unser Debut* von 1985 war dann unerwartet poppig. Ein Jahr später erschien mit *Sechs* ein sperriges, experimentelles Album. Tatsächlich wurden beide Alben gemeinsam im Studio aufgenommen und bilden, auf zwei Plattenspielern gleichzeitig abgespielt, *Die unsichtbare 5.* LP.

1987 nahm Die Tödliche Doris an der documenta 8 teil, 1983 war sie bereits im Rahmenprogramm von Harald Szeemanns Ausstellung *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* vertreten sowie im New Yorker Museum of Modern Art und im Musée d'Art Moderne in Paris. Um die Öffentlichkeitsarbeit kümmerte sich die fiktive Pressesprecherin Monika Reichert, beispielsweise mit der Versendung abstruser Absagekarten. Das Manifest *Geniale Dilletanten* hatte Wolfgang Müller schon 1981 im Merve Verlag veröffentlicht.

Im Herbst 1987 löste sich Die Tödliche Doris offiziell auf. Im Jahr darauf, nach Tokio eingeladen, bot Die Tödliche Doris statt des gewünschten Konzerts ein Theaterstück an und spielte sich selbst. Das Stück *Das war Die Tödliche Doris (1980–1987)* brachte ihren Werdegang und ihr Schaffen in sieben Akten auf die Bühne. Zum Schluss trat der Musikkritiker und Produzent Masanori Akashi mit einer Flasche Wein auf die Bühne und ließ verlauten, die Band habe sich in Wein aufgelöst und schmecke gut.

Mathilde Weh

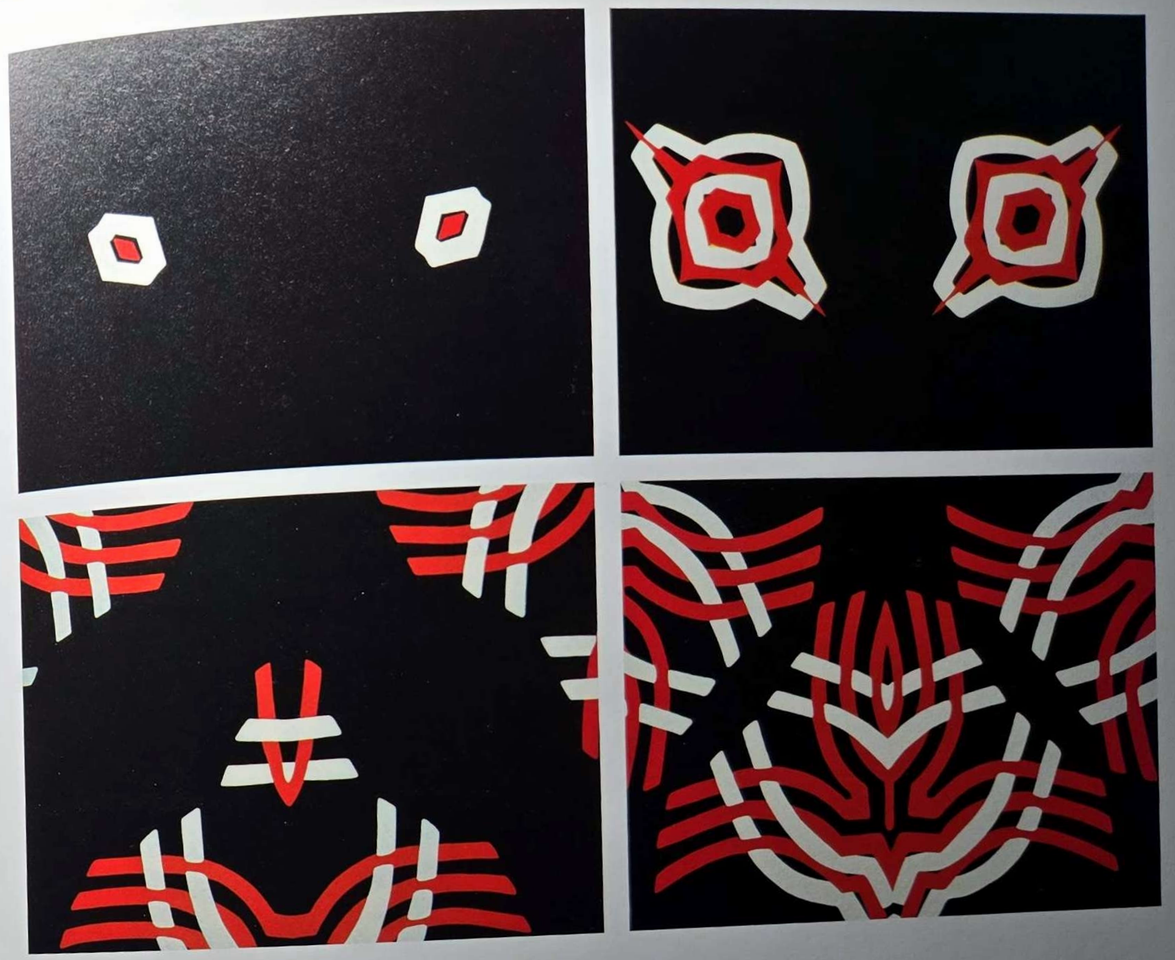
Die Tödliche Doris was founded in 1980 in West Berlin by Wolfgang Müller and Nikolaus Utermöhlen, both art students. Chris Dreier, a fellow student, joined them from 1980 to 1981, followed by Dagmar Dimitroff from 1981 to 1982. In 1982 Elke Kruse – aka Käthe Kruse – and Tabea Blumenschein also became members of the band. Other artists and musicians were sporadic participants. Besides playing a large array of instruments the band also experimented with damaged audiotapes and cassette recorders.

Line-up, costumes and musical style varied from concert to concert, which evolved into performances. From the outset, Die Tödliche Doris was a conceptual art project. They surrounded their music with art objects, installations, texts, films and photographs that they produced themselves. The artists described Die Tödliche Doris as a 'pop star without a body'.

In 1980 the band released its first audiotape, *Der siebenköpfige Informator* (The seven-headed informer), accompanied by copious visual material. This was followed by the untitled 12-inch maxi EP known as *Sieben tödliche Unfälle im Haushalt* (Seven deadly accidents in the home) and the LP with the title ' '. *Chöre & Soli* (Choirs and solos) was issued in 1983, consisting of eight miniphone records, a battery-driven playing device and a book. Die Tödliche Doris came up with playful ways of demonstrating their independence from the music market. Their 1985 album *Unser Debut* (Our debut) was unexpectedly poppy. This was followed a year later by *Sechs* (Six), a more challenging, experimental album. In fact both albums were recorded in the studio at the same time, played simultaneously on two record players they constitute the LP *Die unsichtbare 5.* (The invisible 5th).

Die Tödliche Doris took part in documenta 8 in 1987 and was included in the supporting program of Harald Szeemann's 1983 exhibition *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (Tendency towards a universal artwork), as well as in New York's Museum of Modern Art and the Musée d'Art Moderne in Paris. The band's PR work was dealt with by the fictional press officer Monika Reichert, as is documented by a number of abstruse rejection cards. In 1981 Wolfgang Müller published the manifesto *Geniale Dilletanten* (Brilliant Dilettantes) with Merve Verlag.

Die Tödliche Doris officially split up in autumn 1987. When, one year later, Die Tödliche Doris was invited to Tokyo to give a concert the band instead performed a stage play in which it played itself. *Das war Die Tödliche Doris (1980–1987)* (That was Die Tödliche Doris [1980–1987]) gave an account of the band's development and work in seven acts. The play finished with the arrival on stage of the music critic and producer Masanori Akashi, bearing a bottle of wine, who announced that the band had dissolved into wine and tasted good.



Vier Gemälde aus der Serie *Die Gesamtheit allen Lebens und alles Darüberhinausgehende,* Lackfarbe auf Leinwand, je 100 × 130 cm, 1986. Das malerische Werk von Die Tödliche Doris entstand 1985 im Kollektiv. Ausgangspunkt der 44 Gemälde war der letzte und kürzeste Film, den die Gruppe herstellte, ein 1,83 Sekunden langer Film mit dem Titel *Die Gesamtheit allen Lebens und alles Darüberhinausgehende.* Jedes einzelne Bild dieses Filmes wurde auf Leinwand projiziert und sorgfältig nachgemalt. Jeder, der sich die 44 Bilder anschaut, kann zum lebenden Filmapparat werden, indem er während der Betrachtung von Bild zu Bild blitzschnell blinzelt.
(Wolfgang Müller)

Four reproductions from the series *The Totality of Life and Everything Beyond,* gloss paint on canvas, each 100 × 130 cm, 1986. The painted oeuvre of Die Tödliche Doris came about in 1985 as a collective action. The 44 paintings were based on the last and shortest film ever produced by the group, lasting just 1.83 seconds and titled *The Totality of Life and Everything Beyond.* Each single frame of the film was projected onto a screen and carefully reproduced in oil on canvas. Anyone viewing the 44 images is able to become a living film apparatus simply by rapidly blinking as he goes from painting to painting.
(Wolfgang Müller)

Sesselgruppe Kleid (dreiteilig), Stühle, Kleider, Kissen, je 80 × 52 × 59 cm, 1991. Genderthemen tauchen oft in den performativen Aktionen von Die Tödliche Doris auf. Wenn die Band das Lied *Farbenprächtige Kostüme* sang, trugen die weiblichen Mitglieder gelbe Kleider, während die Männer rote Hemden trugen. Nach Ende des Stücks zogen beide Männer ihre langen Hosen aus, sodass das Publikum sah, dass die roten Herrenhemden zwei rote, in die Hosen gestopfte Frauenkleider waren.
(Wolfgang Müller)

Group of Armchairs Dress (three-part), chairs, dresses, cushions, each 80 × 52 × 59 cm, 1991. Gender themes often played a part in actions performed by Die Tödliche Doris. When the band sang 'Splendidly Colourful Costumes' the female members wore yellow dresses and the men wore red shirts. When the song finished both men took off their trousers, revealing to the audience that their red men's shirts were in fact red women's dresses, which had been tucked into their trousers.
(Wolfgang Müller)

Autogrammkarte für ein Japan-Konzert, Nikolaus Utermöhlen, Käthe Kruse, Wolfgang Müller (von vorne nach hinten), 1987.

Autograph card for a concert in Japan, Nikolaus Utermöhlen, Käthe Kruse, Wolfgang Müller (from front to back), 1987.

Tabea Blumenschein, Wolfgang Müller, Käthe Kruse (v.l.n.r.), *GTO-Festival*, The Kitchen, New York, 1984.

Tabea Blumenschein, Wolfgang Müller, Käthe Kruse (from left to right), *GTO Festival*, The Kitchen, New York, 1984.

Nikolaus Utermöhlen, Tabea Blumenschein, Wolfgang Müller, Käthe Kruse (v.l.n.r.), *GTO-Festival*, The Kitchen, New York, 1984.

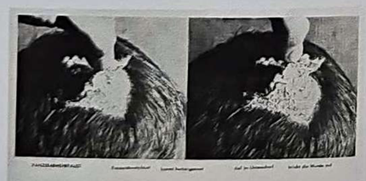
Nikolaus Utermöhlen, Tabea Blumenschein, Wolfgang Müller, Käthe Kruse (from left to right), *GTO Festival*, The Kitchen, New York, 1984.

Spechtschuh, Knorpel, Schimmel, Knochen, Gewebeteile vom Tier und Fellreste, 1982. Was folgte nach der Punkschuhmode? Was folgte nach den 1950er-Jahre Stilettos, die gern von Anhängern der New Wave-Szene getragen wurden? Der schicke *Spechtschuh?* Untragbar! Sein Design verbindet die Materialästhetik von Joseph Beuys und Dieter Roth mit der anarchistischen Ästhetik des Punk. (Wolfgang Müller)

Woodpecker Shoe, gristle, mould, bones, remains of animal tissue, scraps of fur, 1982. What came after punk shoe fashion? What came after the 1950s stilettos so popular in the New Wave scene? The stylish *Woodpecker Shoe*? Unwearable! Its design combined the material aesthetic of Joseph Beuys and Dieter Roth with the anarchistic aesthetic of punk. (Wolfgang Müller)

Die Gründungsmitglieder von Die Tödliche Doris, Wolfgang Müller (links) und Nikolaus Utermöhlen stellten die Doris-Haarmode in einer Ausstellung im Penny Lanes Friseurladen erstmals vor. West-Berlin, 1982. (Wolfgang Müller)

The founding members of Die Tödliche Doris, Wolfgang Müller (left) and Nikolaus Utermöhlen, first presented the Doris hairstyle at an exhibition in the Penny Lane's hair salon. West Berlin, 1982. (Wolfgang Müller)



Teppichhaarfrisur, 1982. Die Frisur zählt zu den dreizehn zukunftsorientierten Modeentwürfen, die zu jedem der dreizehn Tracks auf der ersten LP von Die Tödliche Doris mit dem Titel » « entwickelt wurden. (Wolfgang Müller)

Carpet-like Hairstyle, 1982. This hairstyle was one of the thirteen futuristic fashion designs developed to accompany each of the thirteen tracks on the first LP by Die Tödliche Doris with the title » «. (Wolfgang Müller)

Schmuckzahnspange im praktischen Gebrauch, 1982. In der Zeitschrift *Boingo Osmopol* stellte Die Tödliche Doris die Frage nach der Zukunft: Was folgt nach der Punkmode? Was folgt nach den Bondage-Hosen, den Fesseln und Hundehalsbändern, die Vivian Westwood als Fetischkleidung der Sexshops entdeckte und zur Straßenmode der Punks umgestaltete? Könnte zur Post-Punkmode beispielsweise eine *Schmuckzahnspange* gehören? Die ungeliebte Zahnspange der Pubertierenden zur Zahnkorrektur, versehen mit schönen Perlen? Sie tut weh und sieht gut aus! (Wolfgang Müller)

Ornamental Dental Braces in practical use, 1982. In the magazine *Boingo Osmopol* Die Tödliche Doris raised questions about the future: what will come after punk fashion? What will come after the bondage pants, manacles and dog collars that Vivian Westwood discovered as fetish clothing in sex shops and redesigned as street fashion for punks? Could, for instance, *Ornamental Dental Braces* be part of post-punk fashion? The corrective teeth retainer so unpopular among the young in their puberty adorned with lovely gems? It hurts and looks cool! (Wolfgang Müller)

Wolfgang Müller, Christine Dreier, Nikolaus Utermöhlen (v.l.n.r.), Wolfsburg-Fallersleben, 1981.

Wolfgang Müller, Christine Dreier, Nikolaus Utermöhlen (from left to right), Wolfsburg-Fallersleben, 1981.

My Dear,
thank you for your letter and invitation. I'm sorry, but I havn't time to participate.
I live in a beautiful summer-house and watch the moon and the stars all nights. During the day I go shopping.
Don't forget me!
Forever yours
Doris

Absage auf Postkarte/refusal on postcard
für Konzerte, Ausstellungen, / for concerts, exhibitions,
Buch- und Musikbeiträge etc. book- and music-contributions
Auflage: 150 Ex. edition: 150 ex.

Absage-Postkarte, 1981. Auch die Kunst der Absage stellte für Die Tödliche Doris eine ästhetische Herausforderung dar. (Wolfgang Müller)

Rejection postcard, 1981. Even the art of issuing a rejection was treated as an aesthetic challenge by Die Tödliche Doris. (Wolfgang Müller)

F. S. K.

FREIWILLIGE SELBSTKONTROLLE

Justin Hoffmann, Michaela Melián, Wilfried Petzi, Thomas Meinecke (v.l.n.r.), 1981.

Justin Hoffmann, Michaela Melián, Wilfried Petzi, Thomas Meinecke (from left to right), 1981.

Wilfried Petzi, Thomas Meinecke, Justin Hoffmann, Michaela Melián (v.l.n.r.), Konzert im ICA, London, 1985.

Wilfried Petzi, Thomas Meinecke, Justin Hoffmann, Michaela Melián (from left to right), concert at the ICA, London, 1985.

F. S. K. – Freiwillige Selbstkontrolle

Die Band Freiwillige Selbstkontrolle (F. S. K.) wurde 1980 von vier Redaktionsmitgliedern des Münchner Underground-Magazins *Mode & Verzweiflung* gegründet: von dem Kurator Justin Hoffmann, dem Schriftsteller Thomas Meinecke, der Künstlerin Michaela Melián sowie dem Fotografen Wilfried Petzi. Später kam noch der Musiker Carl Oesterhelt dazu.

Die ersten Schallplatten, wie die EPs *Freiwillige Selbstkontrolle*, *Teilnehmende Beobachtung* und *Magic Moments*, die erste LP *Stürmer* bis einschließlich der fünften LP *Original Gasman Band* sowie alle weiteren kontinentalen Veröffentlichungen zwischen 1980 und 1989 erschienen auf dem Hamburger Label ZickZack von Alfred Hilsberg.

»Heute Disco, morgen Umsturz, übermorgen Landpartie. Dies nennen wir Freiwillige Selbstkontrolle.« Unter dieser Losung firmierte die Band F. S. K. seit 1980, oder wie Diedrich Diederichsen 1981 in *Sounds* schrieb: »Ich mag Aufzählungen, F. S. K. zählt ständig auf. Musikalisch wie textlich. Beiordnungen statt Überordnungen ... Der Klassiker ›Moderne Welt‹ bleibt bis heute eines der definitiven Statements postlinker und postalternativer deutscher Jugendkultur (wenn es so etwas gibt, wir wollen schließlich keine neue Suppe anrühren). F. S. K., eine Band für die deutsche Intelligenz. Das wäre doch was.«

Michael Ruff charakterisierte F. S. K. 1984 in *Musik Express/Sounds:* »Texte zwischen Humor, Sarkasmus und analytischer Intelligenz zu einer ganz und gar unteutonischen, melodiösleichten Musik.«

Ab Mitte der 1980er-Jahre begann die Band neben ihren Konzerten in der BRD, der Schweiz, Österreich und Holland vermehrt in England aufzutreten, wo sie auch regelmäßig bei John Peel für BBC-Sessions zu Gast war und ihre Platten nun auch in England veröffentlichte.

1989 gab F. S. K. auf Einladung des DDR-Rundfunk-Jugendsenders DT64 ein Konzert in Ost-Berlin.

Mathilde Weh

In 1980, the band Freiwillige Selbstkontrolle (Voluntary Self-Censorship, F. S. K.) was founded by four members of the editorial staff at the Munich underground magazine *Mode & Verzweiflung* (Fashion and despair): the art curator Justin Hoffmann, the author Thomas Meinecke, the artist Michaela Melián and the photographer Wilfried Petzi. They were later joined by the musician Carl Oesterhelt.

Their first records, such as the EPs *Freiwillige Selbstkontrolle*, *Teilnehmende Beobachtung* (Participant observation) and *Magic Moments*, their first five LPs from *Stürmer* (Strikers) to *Original Gasman Band* and all further releases issued on the continent between 1980 and 1989, were published by Alfred Hilsberg on his Hamburg label ZickZack.

'Disco today, revolution tomorrow, a country outing the day after tomorrow: That's what we call Voluntary Self-Censorship.' F. S. K. adopted this as their slogan from 1980 onwards, or as Diedrich Diederichsen wrote in the German music journal *Sounds* in 1981: 'I like lists. F. S. K. is always making lists. Musically and textually. Coordination rather than superordination ... Their classic song 'Moderne Welt' (Modern world) is still one of the definitive statements of post-leftist and post-alternative German youth culture (if such a thing at all exists, but we don't want to open up that can of worms). F. S. K., a band for Germany's intelligentsia. Now, that would be something.'

In the music magazine *Musik Express/Sounds* in 1984 Michael Ruff praised F. S. K.'s 'lyrics between humour, sarcasm, and analytical intelligence, [creating] an altogether un-Teutonic, melodic, and buoyant music.'

In the mid-nineteen-eighties, besides their concerts in West Germany, Switzerland, Austria, and Holland, the band began to perform more in England, where they were regular studio guests on John Peel's BBC programme, the *Peel Sessions*, and also published their records.

In 1989, at the invitation of the GDR youth radio station DT64, F. S. K. played a concert in East Berlin.

Michaela Melián, Thomas Meinecke, Justin Hoffmann, Wilfried Petzi (v.l.n.r.), Foto für *Mode & Verzweiflung*, 1980.

Michaela Melián, Thomas Meinecke, Justin Hoffmann, Wilfried Petzi (from left to right), photo for *Mode & Verzweiflung*, 1980.

HEUTE DISCO
MORGEN
UMSTURZ
ÜBERMORGEN
LANDPARTIE

FREIWILLIGE SELBSTKONTROLLE IST EIN MODE & VERZWEIFLUNG PRODUKT

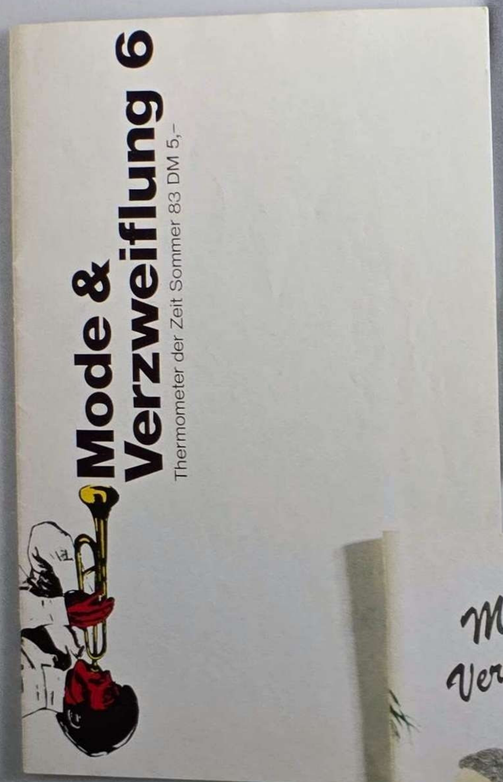
30 YEARS F.S.K. ON 3 CDS-LIMITED EDITION BOX OUT NOW ON DISKO B RECORDINGS © 2010

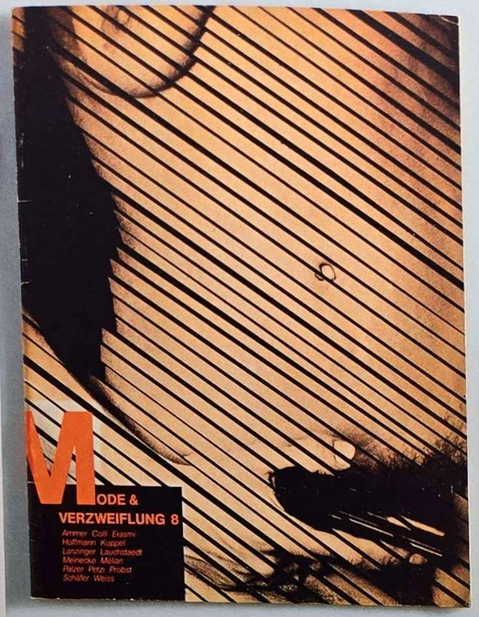
Konzert in der Akademie der Bildenden Künste, München, 1980.

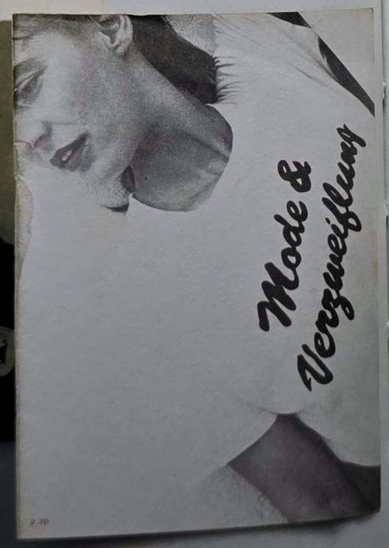
Concert at the Academy of Fine Arts, Munich, 1980.

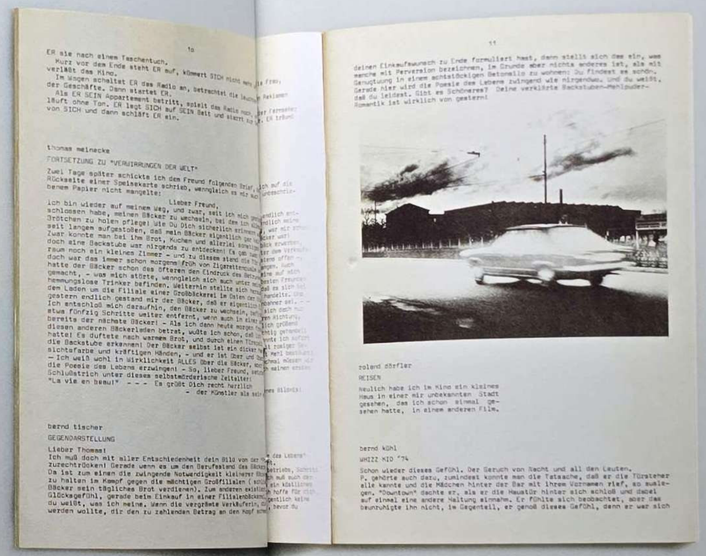
»Heute Disco, morgen Umsturz, übermorgen Landpartie«, 2010. Der Satz stammt aus einer Ausgabe des Magazins *Mode & Verzweiflung* von 1981.

'Disco today, revolution tomorrow, a country outing the day after tomorrow', 2010. The title was taken from an issue of the magazine *Mode & Verzweiflung* from 1981.









to

ER sie nach einem Taschentuch.
Kurz vor dem Ende steht ER auf, kümmert SICH nicht mehr um die Frau, verläßt das Haus.
Im Wagen schaltet ER das Radio an, betrachtet die Leute, Passanten, der Geschäfte. Dann startet ER.
Als ER SEIN Appartement betritt, spielt das Radio noch, der Fernseher läuft ohne Ton, ER legt SICH auf SEIN Bett und starrt so an die Decke. ER schläft von SICH und dann schläft ER ein.

thomas meinecke

FORTSETZUNG ZU "VERWIRRUNGEN DER WELT"

Zwei Tage später schickte ich dem Freund folgenden Brief, ich auf die Rückseite einer Postkarte schrieb, weil ich kein anderes Papier nicht mangelte:

Ich bin wieder auf meinem Weg, und zwar, seit ich mich entschlossen habe, meinen Bäcker zu wechseln, bei den ich die Brötchen zu holen pflege; wie Du Dich sicherlich erinnern wirst. Zwar konnte man bei ihm Brot, Kuchen und allerlei sonstiges, doch seine Backstube war nirgends zu entdecken! Ja gab es überhaupt nicht, da er doch nur das immer schon morgens früh von Zigarettenautomaten hatte der Bäcker schon das Öffnen den Einzug des Backwaren gemacht, - was mich störte, wenngleich sich auch unter diesen Hemmungslose Trinker befinden, weiterein stellte sich heraus, daß gestern endlich gestand mir der Bäcker, daß er eigentlich etwa fünfzig Schritte weiter entfernt, wenn auch in einem dieses anderen Bäckereien betrat, wußte ich schon, daß die Backstube erkennen! Der Bäcker selbst ist ein dicker, sichtfarbe und kräftigen Händen, - und er ist über und — ich weiß wohl in wirklichkeit ALLES über die Bäcker, die Poesie des Lebens erwähnen! - Na, lieber Freund, Schlußstrich unter diesen selbstmörderische Aktion! "La vie en beaut" --- Es grüßt Dich recht herzlich

- der Künstler als

bernd tischer

GEGENDARSTELLUNG

Lieber Thomas!
Ich muß doch mit aller Entschiedenheit dein Bild von der zurechtrücken! Gerade wenn es um den Berufsstand des Bäckers Da ist zum einen die zwingende Notwendigkeit kleinerer Bäckereien zu halten im Kampf gegen die mächtigen Großfilialen (und Bäcker sein täglliches Brot verdienen). Zum anderen existiert Glückesgefühl, gerade beim Einkauf in einer Filialbäckerei, du weißt, was ich meine. Wenn die vergebene Verkäuferin, werden wollte, dir den zu zahlenden Betrag an den Kopf schl

11

deinen Einkaufswunsch zu Ende formuliert hast, dann stellt sich das ein, was Du als Perversion bezeichnen, im Grunde aber nichts anderes ist, als mit einem mit Perversion gepflasterten Rationalismus zu wohnen: Du findest es schön. Genugtuung in einem gepflasterten Rationalismus zu wohnen: Du findest es schön. Genugtuung in einem gepflasterten Rationalismus zu wohnen: Du findest es schön. Gerade hier wird die Poesie des Lebens zwingend wie nirgendwo. Und du weißt, daß du leidest. Gibt es Schöneres? Deine verkürzte Backstuben-Parlsuden-Romantik ist wirklich von gestern!

roland döfler

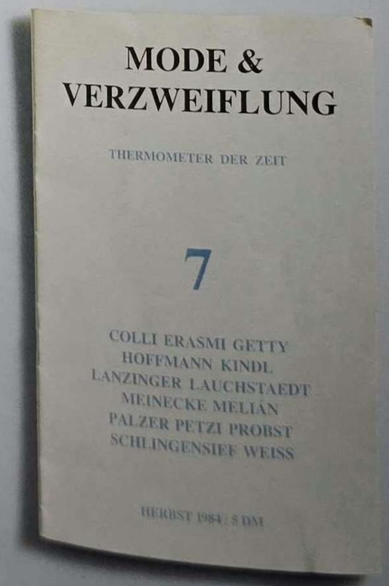
REISEN

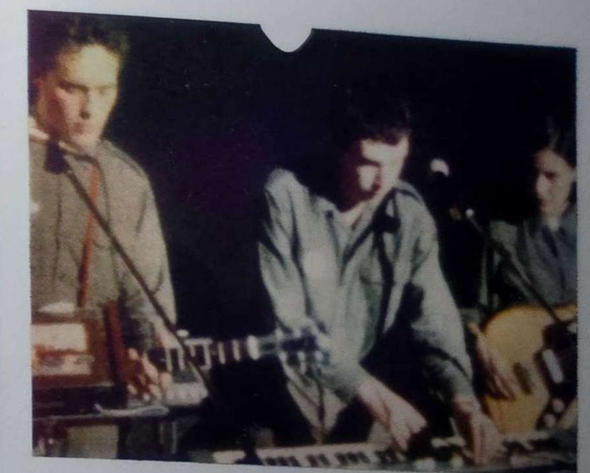
Neulich habe ich im Kino ein kleines Haus in einer mir unbekannten Stadt gesehen, das ich schon einmal gesehen hatte, in einem anderen Film.

bernd kühl

WHIZZ KID '74

Schon wieder dieses Gefühl. Der Geruch von Dachs und all den Leuten. Pf, gehörte auch dazu, zumindest konnte man die Tatsache, daß er die Türsteher alle kannte und die Mädchen hinter der Bar mit ihren Vornamen rief, so auslegen. "Thumtum" dachte er, als er die Hausuhr hinter sich schloß und dachte einmal eine andere Haltung einnahm. Er fühlte sich beobachtet, war das beunruhigte ihn nicht, im Gegenteil, er genoß dieses Gefühl, denn er war sich





Konzert in der Mensa der Universität Innsbruck, 1981. Das Foto ist von Christoph Schlingensief, der damals regelmäßig im Vorprogramm der Band auftrat.

Concert at the canteen at the University of Innsbruck, 1981. Photo by Christoph Schlingensief, who at that time regularly performed as a supporting act for the band.

Verschiedene Ausgaben des Magazins *Mode & Verzweiflung*.

Various issues of the magazine *Mode & Verzweiflung*.

PALAIS SCHAUMBURG

Seite 81
Ralf Hertwig, Holger Hiller, Timo Blunck, Thomas Fehlmann (v.l.n.r.), Neuss, 1981.

Page 81
Ralf Hertwig, Holger Hiller, Timo Blunck, Thomas Fehlmann (from left to right), Neuss, 1981.

FM Einheit, Timo Blunck, Thomas Fehlmann, Holger Hiller (v.l.n.r.), Hafen Hamburg, 1981.

FM Einheit, Timo Blunck, Thomas Fehlmann, Holger Hiller (from left to right), Hamburg harbour, 1981.

PALAIS SCHAUMBURG

Die Studenten Holger Hiller und Thomas Fehlmann gründeten 1980 während ihrer gemeinsamen Zeit an der Kunsthochschule in Hamburg die Band Palais Schaumburg, benannt nach der ehemaligen Residenz des Bundeskanzlers in Bonn. Auch Frank-Martin Strauß, alias FM Einheit, und der Amerikaner Chris Lunch waren für kurze Zeit Mitglieder der Band, verließen sie aber bereits nach Erscheinen der ersten Single *Rote Lichter/ Macht mich glücklich wie nie,* deren Cover der Künstler Albert Oehlen gestaltet hatte. Die Bandmitglieder von Palais Schaumburg, seitdem in der Besetzung mit Ralf Hertwig und Timo Blunck, waren gut vernetzt und verstanden sich als Teil der Untergrundszene.

1981 erschien neben der Maxi-LP *Das Single Kabinett* das Debütalbum *Palais Schaumburg.* Auf ihm befindet sich auch die Hitsingle *Wir bauen eine neue Stadt,* deren Text einer Kinderoper von Paul Hindemith entstammt. Synthesizer, Sample-Geräte und die Trompete Fehlmanns prägten den Klang von Palais Schaumburg, Post-Punk sowie Pop- und Dub-Elemente treffen auf skurril-atonal vorgetragenen, deutschsprachigen Gesang. Auch Dadaismus und Bauhausbewegung dienten als Inspiration. Das Album wirkte stilprägend für eine neue, unabhängige Musikbewegung in Deutschland.

Durch ihr Auftreten mit Trachtenjanker, ausrasiertem Nacken und Seitenscheitel spielten Palais Schaumburg nicht nur in ihren Texten, sondern auch äußerlich mit vermeintlich urdeutschen Zeichen und Bedeutungen.

Holger Hiller verließ die Band nach dem ersten Album, um sich seinen Soloprojekten zu widmen. Walther Thielsch und Moritz von Oswald ersetzten ihn für das zweite, 1982 erschienene Album *Lupa.* Mit der LP *Parlez-Vous Schaumburg,* nun mit englischen Texten und produziert von der Sängerin Inga Humpe, versuchten sie 1984 einen Neuanfang.

Mathilde Weh

oben
Holger Hiller, Konzert in der Markthalle, Hamburg, 1981.

top
Holger Hiller, concert at the Markthalle, Hamburg, 1981.

unten
Holger Hiller, Club Okie Dokie, Neuss, 1981.

bottom
Holger Hiller, Club Okie Dokie, Neuss, 1981.

In 1980, while they were both studying at the University of Fine Arts in Hamburg, Holger Hiller and Thomas Fehlmann formed the band Palais Schaumburg, named after the former residence of the German Chancellor in Bonn. Frank Martin Strauss – aka FM Einheit – and the American musician Chris Lunch were briefly also members of the band, but left soon after the release of the first single *Rote Lichter/Macht mich glücklich wie nie* (Red lights/make me happy as never), whose cover was designed by the artist Albert Oehlen. The members of the band, which was then joined by Ralf Hertwig and Timo Blunck, were well networked and saw themselves as part of the underground scene.

In 1981 their debut album *Palais Schaumburg* was released, together with the mini LP *Das Single Kabinett* (The singles cabinet). The album also included the hit single 'Wir bauen eine neue Stadt' (We're building a new city) based on the lyrics of a children's opera by Paul Hindemith. Synthesizers, samplers and Thomas Fehlmann's trumpet defined the sound of the band, while post-punk, pop and dub elements were allied with bizarre, atonally recited German vocals. Dada and the Bauhaus movement were also sources of inspiration. The album had a stylistic influence on the emerging new independent music scene in Germany.

Sporting traditional Bavarian jackets, shaving the backs of their necks and parting their hair in preppy fashion, Palais Schaumburg's staged appearance was as much a play on supposedly quintessentially German signs and connotations as were their lyrics.

Holger Hiller left the band after the first album to concentrate on solo projects. He was replaced by Walther Thielsch and Moritz von Oswald for the second album *Lupa,* released in 1982. In 1984 the band attempted a comeback with the LP *Parlez-Vous Schaumburg,* this time with English lyrics and produced by the singer Inga Humpe.

Holger Hiller (links),
Thomas Fehlmann,
Club Okie Dokie, Neuss, 1981.

Holger Hiller (left),
Thomas Fehlmann,
Club Okie Dokie, Neuss, 1981.

Timo Blunck (links), Holger Hiller,
Club Okie Dokie, Neuss, 1981.

Timo Blunck (left), Holger Hiller,
Club Okie Dokie, Neuss, 1981.

Holger Hiller,
Club Okie Dokie, Neuss, 1981.

Holger Hiller,
Club Okie Dokie, Neuss, 1981.

Timo Blunck, Holger Hiller,
Ralf Hertwig, Thomas Fehlmann (v.l.n.r.),
Club Okie Dokie, Neuss, 1981.

Timo Blunck, Holger Hiller, Ralf Hertwig,
Thomas Fehlmann (from left to right),
Club Okie Dokie, Neuss, 1981.

ORNAMENT UND VERBRECHEN

Bo Kondren, unbekannt, Ronald Lippok, Robert Lippok, Alexander Wolf (v.l.n.r.), Kino Babylon, Ost-Berlin, 1987.

Bo Kondren, unknown, Ronald Lippok, Robert Lippok, Alexander Wolf (from left to right), Kino Babylon, East Berlin, 1987.

ORNAMENT UND VERBRECHEN

Ornament und Verbrechen wurde 1983 von den Brüdern Ronald und Robert Lippok als künstlerische Plattform und offenes Bandprojekt gegründet. Den Namen entlehnten sie dem Titel einer Schrift des österreichischen Architekten Adolf Loos. Unterschiedliche Stilrichtungen wie Jazz, Industrial und Elektro bestimmten die Musik der Band. In zahlreichen Pseudonymen und Nebenprojekten sowie in der wechselnden Besetzung von Ornament und Verbrechen spiegelt sich die konzeptuelle Offenheit wider. Zu den Künstlerinnen und Künstlern, mit denen sie zusammen gearbeitet haben, gehörten unter anderem Bernd Jestram, Reimo Adler, Taymur Streng, Bo Kondren, Charlotta Jansen, Jeremy Clarke, Holger Stark, Sarah Marrs und Bert Papenfuß.

Teile ihres Instrumentariums bauten die Musiker selbst, so dienten ein Gartenschlauch und der Auspuff eines Mopeds als Blasinstrumente, ein mit Legosteinen gefüllter Plastikkanister oder eine mit Fell bespannte Schublade als Perkussionsinstrumente. Elektronische Geräte wie Synthesizer, Sampler und später auch Computer ergänzten die experimentellen Klanggeräte.

Ornament und Verbrechen galt in der DDR nicht zuletzt aufgrund des Namens als zu subversiv und unangepasst und erhielt keine offizielle Spielerlaubnis. Die Auftritte waren illegal und fanden vor allem in privaten Räumlichkeiten, in Kirchen, Galerien oder im Rahmen von Dichterlesungen statt. Hinzu kamen »Piraten-Gigs«, so auch einer im Palast der Republik.

Die Musikerinnen und Musiker verfolgten die Entwicklungen jenseits der Mauer, ließen sich von Bands wie Einstürzende Neubauten, Die Tödliche Doris und D. A. F. inspirieren und hörten westliche Radiosender. Innerhalb der DDR verfügte Ornament und Verbrechen über ein gut funktionierendes Untergrundnetzwerk: Inoffizielle Musikproduktionen und Konzertmitschnitte wurden auf Kassetten aufgenommen, in geringen Auflagen vervielfältigt und weitergegeben. Oft lagen die Untergrund-Tapes selbstverlegten Zeitschriften oder Künstlereditionen bei. Zeichnungen, Siebdrucke oder fototechnische Reproduktionen zieren die Cover.

Ab Mitte der 1980er-Jahre betrieben die Lippok-Brüder mit Bernd Jestram das Kassettenlabel Assorted Nuts. Gemeinsam mit der Band Aufruhr zur Liebe veröffentlichten Ornament und Verbrechen hier 1984 das Split-Tape *Pair*. Ein Jahr später beteiligten sie sich an der LP-Kompilation *Live in Paradise* des West-Berliner Labels Good Noise. Der inoffizielle Kulturaustausch zwischen Ost und West funktionierte trotz Mauer.

Mathilde Weh

The brothers Ronald and Robert Lippok founded Ornament und Verbrechen (Ornament and Crime) in 1983 as an artistic platform and an open band project. The name was inspired by the title of an essay by the Austrian architect Adolf Loos. The band's music was influenced by various styles such as jazz, industrial and electro. Its conceptual openness was reflected in numerous pseudonyms and side projects, and in Ornament und Verbrechen's fluid line-up. Among the musicians, poets and artists who collaborated with them were Bernd Jestram, Reimo Adler, Taymur Streng, Bo Kondren, Charlotta Jansen, Jeremy Clarke, Holger Stark, Sarah Marrs and Bert Papenfuss.

The musicians built some of their instruments themselves, for instance turning a garden hose and the exhaust pipe from a moped into wind instruments, or using a plastic canister filled with Legos or a cupboard drawer covered with animal skin as percussion instruments. Electronic devices like synthesizers, samplers and, later, also computers complemented the range of experimental sounds.

In the GDR, Ornament und Verbrechen were considered too subversive and dissident, not least of all because of their name, and were refused an official permit to perform. So the concerts they gave were illegal, held largely in private contexts, churches, galleries, or as part of poetry readings. They even played one of their 'pirate gigs' in East Berlin's Palace of the Republic.

The musicians followed events on the other side of the Wall and were inspired by bands like the Einstürzende Neubauten, Die Tödliche Doris and D. A. F., as well as listening to Western radio stations. Within the GDR they created a well-functioning underground network: unofficial music productions and concerts were recorded on cassette tape and reproduced in small editions. Frequently, underground tapes were enclosed in self-published magazines or artists' editions. The covers were decorated with drawings, silk screens or photomechanical reproductions.

From the mid-nineteen-eighties on, the Lippok brothers, together with Bernd Jestram, ran the cassette label Assorted Nuts. In 1984 the label published the split tape *Pair* featuring Ornament und Verbrechen together with the band Aufruhr zur Liebe (Riot for Love). In the following year the band was part of the LP compilation *Live in Paradise* released by the West Berlin label Good Noise. In spite of the Berlin Wall the unofficial cultural exchange between East and West functioned well.

Bert Hildebrandt, Robert Lippok, Detlef Pegelow (v.l.n.r.), Galerie Wohnmaschine, Ost-Berlin, 1989.

Bert Hildebrandt, Robert Lippok, Detlef Pegelow (from left to right), Galerie Wohnmaschine, East Berlin, 1989.

Bernd Jestram, Ronald Lippok,
Bo Kondren, Erik Huhn, Robert Lippok (v.l.n.r.),
Café Kiryl, Berlin, 1990.

Bernd Jestram, Ronald Lippok,
Bo Kondren, Erik Huhn, Robert Lippok
(from left to right), Café Kiryl, Berlin, 1990.

Robert Lippok (links) und Charlotta Janssen (New Yorker Künstlerin), Ost-Berlin, 1988. Ornament und Verbrechen spielte hier bei einer Vernissage von Klaus Killisch in den Räumen von Zinnober im Viertel Prenzlauer Berg in Ost-Berlin. Die Ausstellung lief nur einen Tag, was damals typisch für die Kunstszene im »Untergrund« war.

Robert Lippok (left) and Charlotta Jansen (New York artist), East Berlin, 1988. Ornament und Verbrechen played here at the opening of Klaus Killisch's exhibition in Zinnober, a free theatre in Berlin's Prenzlauer Berg district, then still part of the GDR. The exhibition ran for just one day, which was typical of the underground art scene at that time.

Casio PT-30, Casio Computer Co., Ltd., Japan, 1984, Vermona Drumbox ER9, VEB (Volkseigener Betrieb) Harmonikawerke Klingenthal, 1976.

Casio PT-30, Casio Computer Co., Ltd., Japan, 1984, Vermona Drumbox ER9, state-owned electronic organ manufacturers Klingenthal, 1976.

Kinderzither Musima, VEB Musikinstrumentenbau Markneukirchen, 1987.

Children's zither Musima, state-owned electronic organ manufacturers Markneukirchen, 1987.

»Snare Drum«, 5-Liter-Kanister des Spülmittels Fit, Lego Bausteine, Replik, 2014.

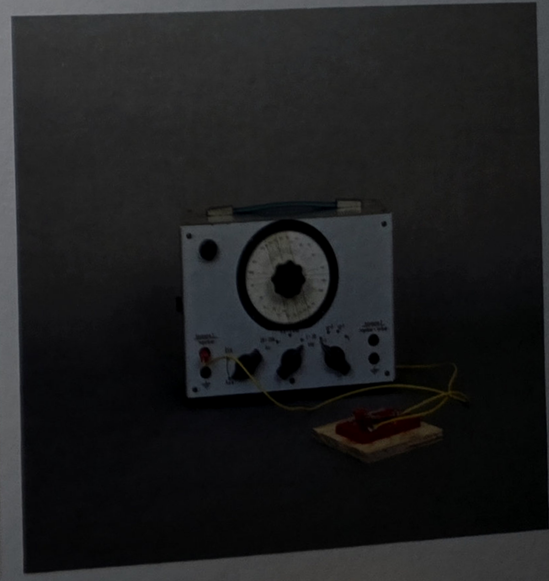
'Snare drum', 5-litre canister of Fit washing-up liquid, Legos, replica, 2014.

»Saxophon«, Auspuff Schwalbe Moped, VEB Fahrzeug- und Jagdwaffenwerk Ernst Thälmann, Saxophon-Mundstück, Replik, 2014.

'Saxophone', exhaust from a GDR Schwalbe moped, state-owned vehicle and hunting weapons Ernst Thälmann, saxophone mouthpiece, replica, 2014.

»Klarinette«, Gartenschlauch, Klarinetten-Mundstück, Replik, 2014.

'Clarinet', garden hose, clarinet mouthpiece, replica, 2014.



Sinus-Ton-Generator, Spielzeug-Morsetaster, Draht, Replik, 2014.

Sinus tone generator, toy telegraph key, wire, replica, 2014.

KUNST – DESIGN – MODE
ART – DESIGN – FASHION

MATHILDE WEH

Parallel zur Musik entstanden in Deutschland Anfang der 1980er-Jahre auch in anderen künstlerischen Bereichen subkulturelle Strömungen. So etablierten sich in der bildenden Kunst die Neuen Wilden, im Design das Neue Deutsche Design.

Die Werke der Neuen Wilden, auch Junge Wilde genannt, werden als »Heftige Malerei« oder neo-expressive Kunst bezeichnet. Sie opponierten mit ihren emotionalen, subjektiven und spontan-gestischen Gemälden gegen den etablierten Kunstbetrieb. Und »der Hunger nach Bildern« war so groß, dass noch »feuchte« Leinwände direkt aus den Ateliers gekauft wurden. Die meist großformatigen, farbigen Leinwände enthalten figurative, surrealistische oder cartoonartige Stilelemente sowie Parolen und Zitate. Die Werke sind allerdings stilistisch und thematisch sehr divergent, selbst innerhalb der einzelnen Künstlergruppen.

Künstlerische Zentren waren die westdeutschen Städte Berlin, Köln und Hamburg. In Köln gründeten die Maler Hans Peter Adamski, Peter Bömmels, Walter Dahn, Jiří »Georg« Dokoupil, Gerard Kever und Gerhard Naschberger das Gemeinschaftsatelier Mülheimer Freiheit, in Berlin eröffneten die Künstler Salomé, Helmut Middendorf, Rainer Fetting, Luciano Castelli und Bernd Zimmer die Galerie am Moritzplatz und in Hamburg versammelten Martin Kippenberger, Albert Oehlen und Werner Büttner Künstler um sich. Weitere wichtige Vertreterinnen und Vertreter waren Ina Barfuss, Elvira Bach, Markus Oehlen, Thomas Wachweger, Volker Tannert.

Werke der Neuen Wilden wurden in Großausstellungen wie *Westkunst* in den Kölner Messehallen (1981), *Zeitgeist* im Berliner Martin-Gropius-Bau (1982) und auf der documenta 7 in Kassel (1982) gezeigt. Viele der Künstler waren auch Musiker. Sie trafen sich in einschlägigen Clubs, wie dem SO36 in Berlin und dem Ratinger Hof in Düsseldorf.

In Germany, in the early nineteen-seventies, several subcultural tendencies developed in other artistic fields parallel to those in music. The Neue Wilde (new wild ones) movement established itself in the realm of fine art and Neue Deutsche Design (new German design) emerged in design.

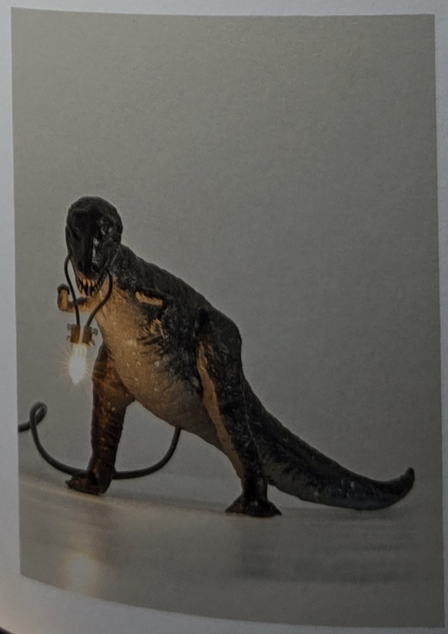
The work generated by the painters of the Neue Wilde, also labelled Junge Wilde (young wild ones), was described as 'vehement painting' or neo-expressionist art. With their emotional, subjective and spontaneously gestural paintings they cast themselves in opposition to the art establishment. The 'hunger for pictures' was so intense that the paint on the canvases hardly had time to dry before buyers snapped them up directly from the artists' studios. Their highly colourful, mostly large-format canvases featured figurative, surreal or cartoon-like stylistic elements, as well as slogans and quotes. Yet in stylistic and thematic terms the works themselves were extremely diverse, even within individual groups of artists.

The major artistic centres were the West German cities Berlin, Cologne and Hamburg. In Cologne the studio collective Mülheimer Freiheit (Mülheim Freedom) was founded by Hans Peter Adamski, Peter Bömmels, Walter Dahn, Jiří 'Georg' Dokoupil, Gerhard Kever and Gerhard Naschberger. In Berlin the artists Salomé, Helmut Middendorf, Rainer Fetting, Luciano Castelli and Bernd Zimmer started the artists' cooperative gallery Galerie am Moritzplatz. In Hamburg Martin Kippenberger, Albert Oehlen and Werner Büttner formed the centre of a group of artists. Further influential protagonists were Ina Barfuss, Elvira Bach, Markus Oehlen, Thomas Wachweger and Volker Tannert.

Works by the Neue Wilde were presented in major exhibitions such as *Westkunst* in the Cologne trade fair halls (1981), *Zeitgeist* in the Martin-Gropius-Bau in Berlin (1982) and at the documenta 7 in Kassel (1982). Many of the artists were also musicians.

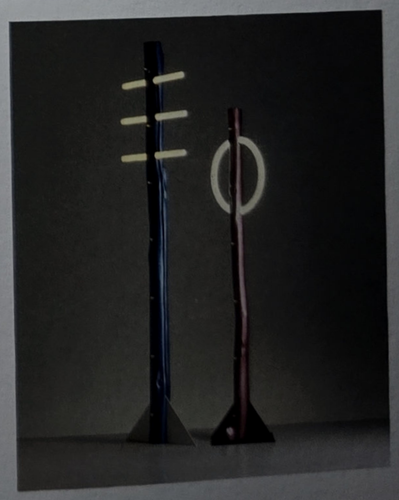
Ulrike Holthöfer, Axel Kufus, *Kellerfensterschrank*, 1984/85.

Ulrike Holthöfer, Axel Kufus, *Cellar Window Cupboard*, 1984/85.



Möbel perdu (Michel Feith), Leuchte *Tyranno*, Kunststoff, Glühlampe, 1984.

Möbel perdu (Michel Feith), lamp *Tyranno*, plastic, light bulb, 1984.



Kunstflug (Heiko Bartels, Harald Hullmann), *Baumleuchten I. und II.*, Naturholzstämme, kunststoffbeschichtet, Stahlfuß lamiert, Leuchtstoffröhren bzw. Glühfadenstablampe, Höhe: 1,80 und 2,20 m, 1980.

Kunstflug (Heiko Bartels, Harald Hullmann), *Tree Lamps I and II*, trunks of natural wood, coated in plastic, laminated steel foot, neon strips or incandescent strip lamp, height 1.80 and 2.20 m, 1980.

Mit dem Neuen Deutschen Design veränderte sich die Herangehensweise an die Formgestaltung radikal. Es wurde nicht mehr nach den strengen Regeln des funktionalen und nüchternen Industriedesigns entworfen, sondern eine junge Generation von Designerinnen und Designern experimentierte mit ungewöhnlichen Materialien, Formen und Kombinationen, beeinflusst und inspiriert von der Subkultur und der turbulenten politischen und gesellschaftlichen Situation. Oft spielten auch Ironie und Provokation eine Rolle. Möbel und Objekte wurden meist als Unikate oder in Kleinserie produziert, gefragt war individuelles Design statt Massenproduktion. Verschiedene Designzentren und Gruppen wie Bellefast, Berlinetta, Cocktail, Ginbande, Kunstflug, Möbel Perdu, Pentagon, Stiletto oder Strand entwickelten sich parallel.

1982 fand eine erste Ausstellung mit dem Titel *Möbel perdu – Schöneres Wohnen* in Hamburg statt. Ein Höhepunkt war die Ausstellung *Gefühlscollagen – Wohnen von Sinnen,* die 1986 in Düsseldorf gezeigt wurde. 1987 fand sich erstmals ein eigener Ausstellungsbereich für Design auf der documenta 8 in Kassel. Zur Zeit der Wiedervereinigung Anfang der 1990er-Jahre hatte das Neue Deutsche Design dann an Provokationskraft und Experimentierfreudigkeit eingebüßt.

Auch die Mode war von den subkulturellen Strömungen beeinflusst, vor allem von der Musik und der Kunst. Punks mit bunten Irokesen-Haarschnitten trugen Arbeitsschuhe mit Stahlkappen (Doc Martens). Angesagt waren Piercings, Tätowierungen, Fetischmode, hautenges Leder, Gummikleidung, Korsetts, Nietengürtel, Buttons an Taschen und Jacken, auffälliger Modeschmuck sowie Sicherheitsnadeln, die zerrissene T-Shirts und Jeans zusammenhalten sollten. Viele nähten und gestalteten ihre Kleidungsstücke selbst.

Läden wurden eröffnet, die als eine Art Forum für Produzenten von Mode, Kunst und Musik dienten. Dort fanden auch tagsüber Modenschauen, Konzerte und Performances statt. Gleichzeitig konnte man sich die Haare stylen lassen oder Kleidung, Schmuck, Schallplatten, Musikkassetten und Magazine kaufen.

Grenzüberschreitungen waren erwünscht. Modenschauen wurden zu Happenings und fanden an ungewöhnlichen Orten statt. In Berlin-Kreuzberg mietete die Modemacherin Claudia Skoda eine Fabriketage, in der sie mit anderen Künstlerinnen und Künstlern zusammen lebte und arbeitete. Fabrikneu nannte sie diesen kreativen Ort. Der zeitweise in dieser Wohngemeinschaft lebende Künstler Martin Kippenberger installierte für sie einen Boden aus etwa tausend dort aufgenommenen Fotos, der als Laufsteg für spektakuläre Skoda-Modenschauen diente. Eine ihrer Kollektions-Präsentationen war die Performance *Big Birds,* in der die als Models agierenden Maler Luciano Castelli und Salomé auf dem Laufsteg und in einem Käfig Vögel imitierten.

They met in the hip clubs of the period, such as SO36 in Berlin or Ratinger Hof in Düsseldorf.

The Neue Deutsche Design movement ushered in a radically new approach to formal design, which no longer subscribed to the strict rules of functional and austere industrial design. Influenced and inspired by underground culture and the turbulent political and social situation, a young generation of designers experimented with unorthodox materials, forms and combinations, frequently bringing irony and provocation into play. Furniture and objects were predominantly produced as one-off pieces or in small series; individual design rather than mass production was the order of the day. Various design centres and groups emerged at the same time, such as Bellefast, Berlinetta, Cocktail, Ginbande, Kunstflug, Möbel Perdu, Pentagon, Stiletto Studios or Strand.

A first design exhibition under the title *Möbel Perdu – Schöneres Wohnen* (Lost Furniture – More beautiful living) was held in Hamburg in 1982. A climax for the movement was the 1986 exhibition *Gefühlscollagen – Wohnen von Sinnen* (Feeling collages – Living by the senses), held in Düsseldorf. In 1987 the documenta 8 in Kassel introduced, for the first time, a special exhibition section for design. By the time of German reunification in the late nineteen-eighties, however, Neue Deutsche Design had lost much of its provocative spirit and urge for experimentation.

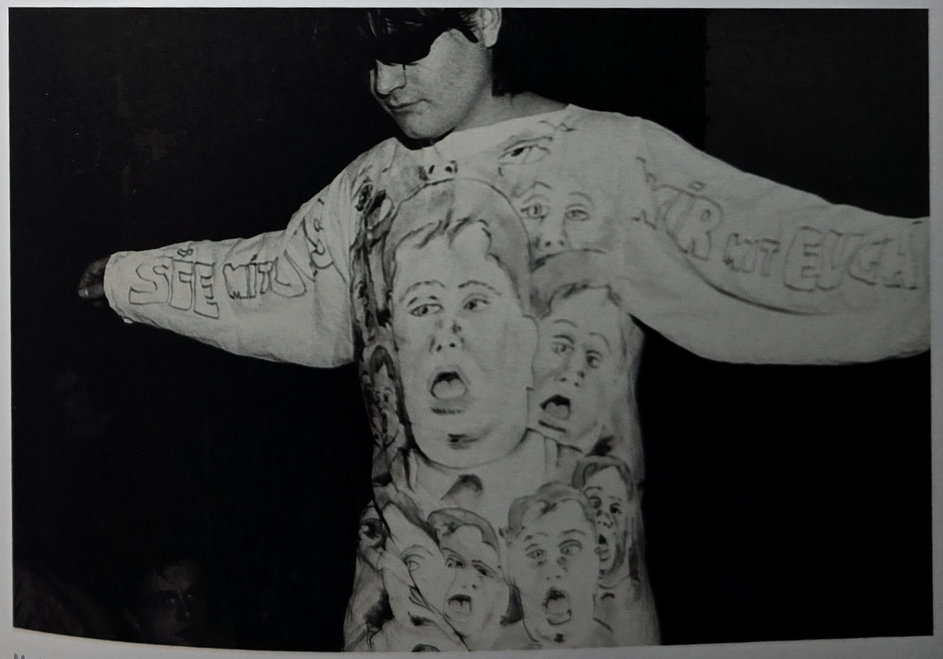
Fashion was also influenced by the various underground trends, especially in music and art. Punks sported garishly coloured Mohican haircuts combined with Doc Martens boots with steel caps. Piercings, tattoos, fetish wear, skin-tight leather, rubber clothing, corsets, studded belts, buttons pinned to bags and jackets, conspicuous jewellery and safety pins that held together torn T-shirts and jeans were the peak of fashion. Many people sewed and designed their own outfits.

Shops opened up that served as a forum for producers of fashion, art and music. During the day they often doubled up as venues for fashion shows, concerts and performances while customers were having their hair done or buying clothes, jewellery, records, music cassettes and magazines.

It was all about breaking boundaries. Fashion shows turned into happenings and were held in unconventional locations. Fashion designer Claudia Skoda rented a factory loft in Berlin's Kreuzberg district where she lived and worked, sharing the space with artists; she called it Fabrikneu (straight from the factory). The artist Martin Kippenberger, who for a while also lived in this creative communal loft, designed a floor collage for her assembled from a thousand photographs taken in Fabrikneu, which served as a catwalk for Skoda's spectacular fashion shows. One of her collection presentations was the performance *Big Birds* in which the painters Luciano Castelli and Salomé performed as models on the catwalk and imitated birds inside a cage.

Modemesse *OffLine*, West-Berlin, 1984.

Fashion fair *OffLine*, West Berlin, 1984.



Modenschau *Vanitas* von Scheederbauer, Frontkino, West-Berlin, 1986.

Vanitas fashion show, by Scheederbauer, Frontkino, West Berlin, 1986.

Claudia Skoda (Berliner Mode-Designerin) mit der für sie gestalteten Boden-Collage von Martin Kippenberger, West-Berlin, 1984.

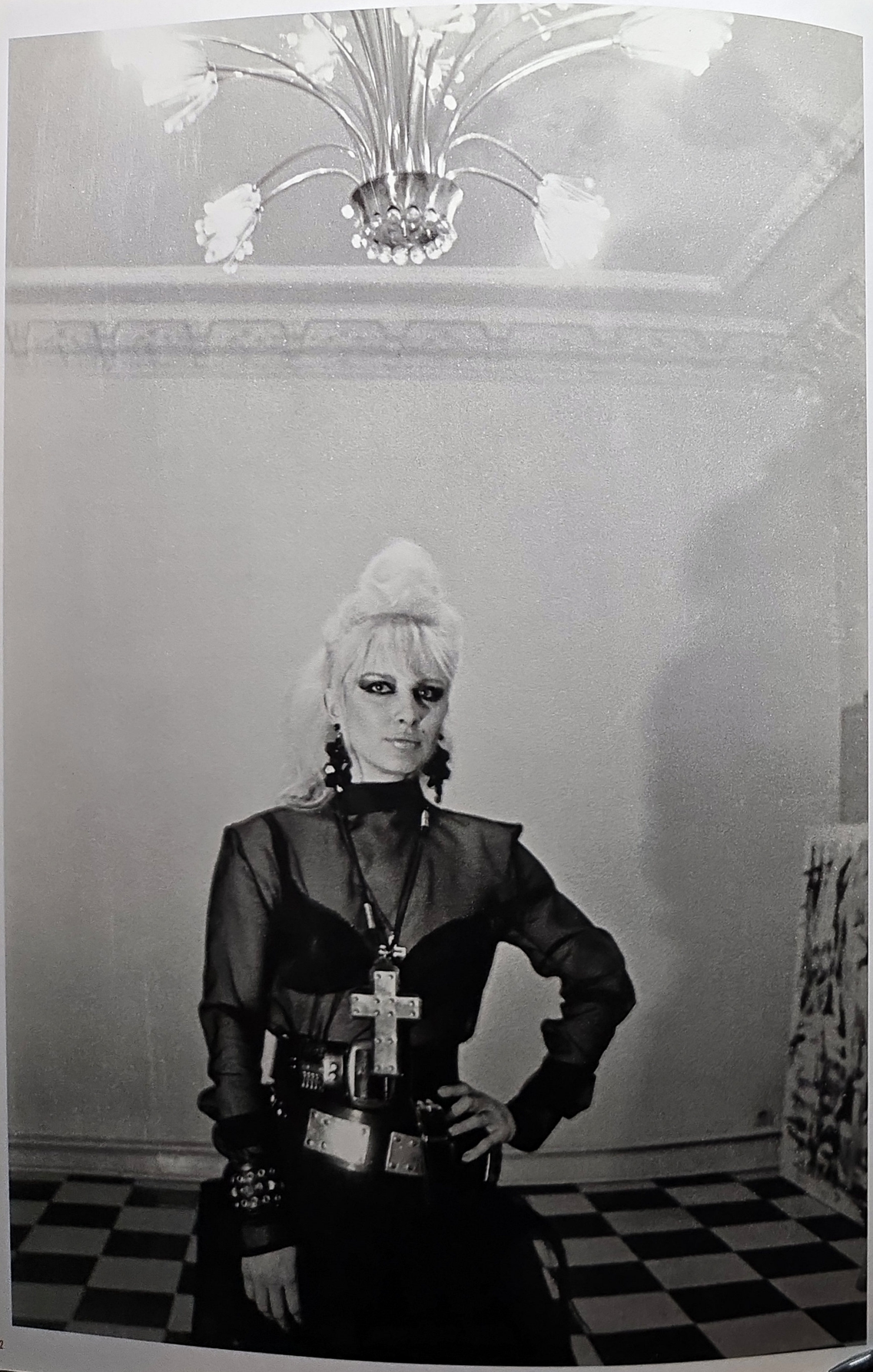
Claudia Skoda (Berlin fashion designer) with a floor collage designed for her by the artist Martin Kippenberger, West Berlin, 1984.

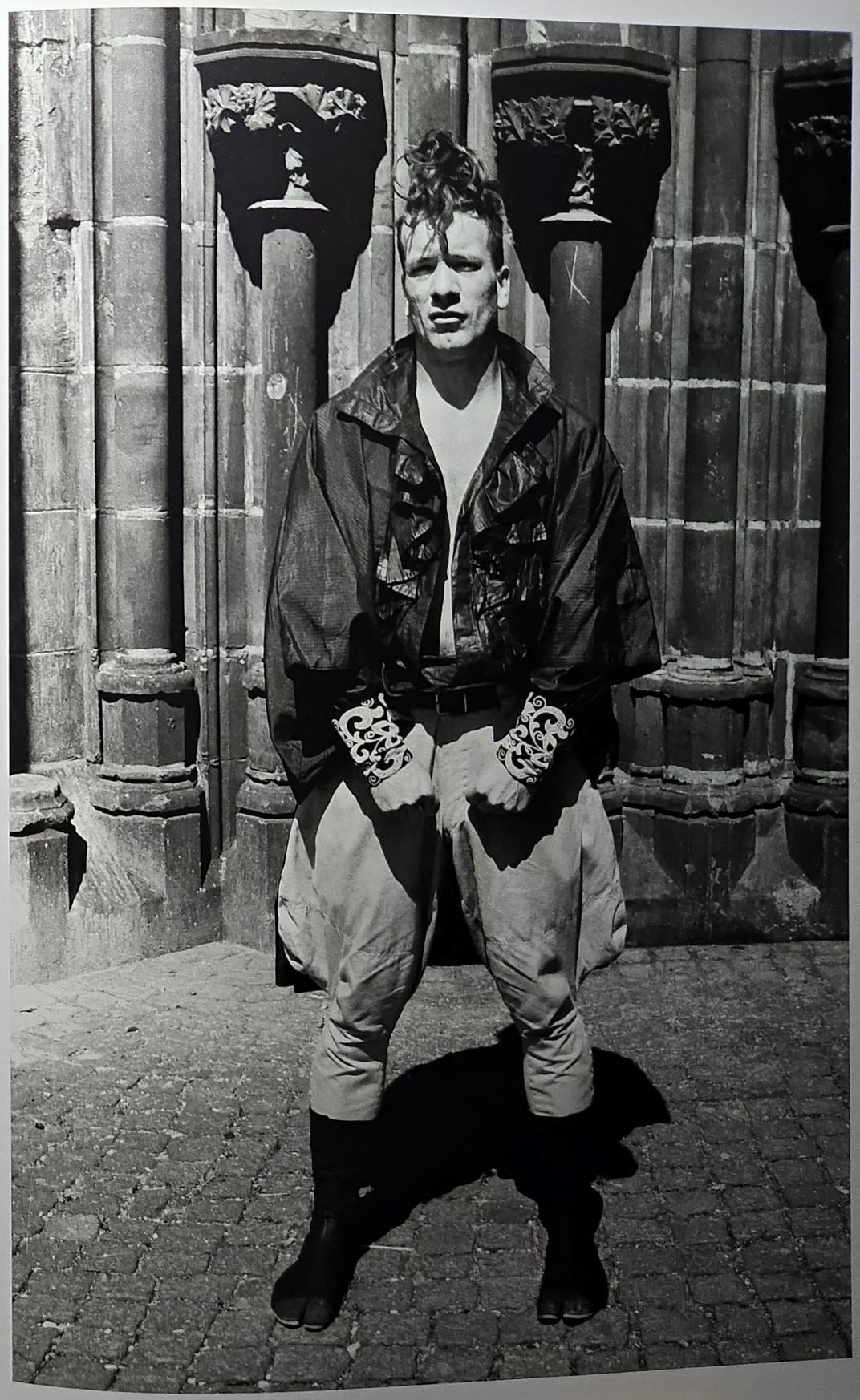
Seite 102
Tabea Blumenschein, 1984.

Page 102
Tabea Blumenschein, 1984.

Seite 103
F. M. Einheit zurück aus Japan, Hamburg, 1985.

Page 103
F. M. Einheit back from Japan, Hamburg, 1985.





Punks in einem besetzten Haus in Prenzlauer Berg,
Ost-Berlin, 1982.

Punks in a squat in the Prenzlauer Berg district,
East Berlin, 1982.

Punk »Colonel« in einem besetzten Haus in Prenzlauer Berg, Ost-Berlin, 1982.

'Colonel', a Berlin punk, in a squat in the Prenzlauer Berg district, East Berlin, 1982.

HEISS ODER KALT – MALEREI DER 80ER-JAHRE

HOT OR COLD – PAINTING IN THE 1980s

ULRICH WILMES

Im Rückspiegel der Geschichte erscheinen vergangene Jahrzehnte auch oder gerade denen, die sie durchlebt haben, oft seltsam fern und fremd. Sie haben einerseits einen festen Platz in unserer Erinnerung, andererseits sind wir ihnen entfremdet. Kann es denn wahr sein? Was haben wir denn aus diesen Zeiten mitgenommen, das in der Gegenwart immer noch von Bedeutung ist?

Die sogenannten 80er-Jahre, die gemeinhin und plausibel als ein Jahrzehnt des Umbruchs aufgefasst werden, waren gekennzeichnet durch Aus- und Umbrüche, die tiefgreifende und nachhaltige Veränderungen der geopolitischen Lage und soziokulturellen Weltsichten zeitigten. Hatte zu Beginn des Jahrzehnts noch die auf Abschreckung basierende Koexistenz von außen gesehen gegensätzlicher Gesellschaftssysteme Bestand, endete es mit dem Zusammenbruch des real existierenden Sozialismus. Anfang und Ende des Jahrzehnts markierten politische Erschütterungen, deren Eskalation und gewaltfreie Lösung aus heutiger Sicht kaum mehr nachvollziehbar erscheinen. Mit dem Einmarsch der sowjetischen Truppen in Afghanistan, über die Protestbewegung gegen den Nato-Doppelbeschluss, die Gründung der unabhängigen, selbstverwalteten Gewerkschaft Solidarność in Danzig, Gorbatschows Politik von Glasnost und Perestroika bis zum Fall der Mauer vollzog sich ein politischer Erdrutsch. Das Ende des Kalten Krieges bahnte den Weg für eine neue globale Weltordnung unter den Vorzeichen eines sich ungebremst entwickelnden Wirtschaftsliberalismus.

Erfahrungsgemäß lassen sich Entwicklungen der bildenden Kunst nur in Ausnahmefällen an Ereignissen festmachen. Vielmehr kann der zeitgenössischen Kunst als solcher ein Ereignischarakter zugeschrieben werden, insofern sie eine ästhetische

In the rear mirror of history preceding decades often appear also (or particularly) to those who witnessed them as strangely distant and unfamiliar. In one respect they are securely moored in our memories, in another we feel estranged from them. Why is this so? What have we carried over from an earlier time that still retains its importance in the present?

The nineteen-eighties, commonly and plausibly described as a decade of upheaval, were characterised by tumult and turmoil that gave rise to profound and lasting changes in the geopolitical situation and sociocultural attitudes. Whereas the decade had begun with a relationship of coexistence founded on deterrence between two ostensibly opposing social systems, it ended in the collapse of so-called 'really existing Socialism'. From a contemporary perspective, the escalation and yet non-violent solution of the political convulsions that marked the beginning and the end of the decade now seem barely comprehensible. The Soviet invasion of Afghanistan, the protest movement against the NATO Double-Track Decision, the birth of the independent, self-governing union Solidarity in Gdansk, Mikhail Gorbachev's policies of Glasnost and Perestroika up till the fall of the Berlin Wall were tantamount to a political avalanche. The end of the Cold War paved the way for a new global world order under the auspices of an unbridled proliferation of economic liberalism.

As experience teaches us, only in exceptional circumstances can developments in art be tied to specific events. Instead, contemporary art as such can be ascribed the character of an event in as far as it conveys an aesthetic experience of reality whose authenticity is subordinated to the permanent progress of its internal and external conditions. In this regard, the focus thus shifts onto the fundamental problem of post-war Western art in terms of its

Bernd Zimmer, *1/10 Sekunde vor der Warschauer Brücke*, Dispersion und Leimfarbe auf Nessel, 300 × 2800 cm, West-Berlin, 1978.

Bernd Zimmer, *1/10th Second Before the Warsaw Bridge*, emulsion paint and distemper on cotton fabric, 300 × 2800 cm, West Berlin, 1978.

Erfahrung von Wirklichkeit vermittelt, deren Authentizität dem permanenten Fortschritt ihrer inneren und äußeren Bedingungen unterliegt. In diesem Sinne rückt die grundsätzliche Problematik der westlichen Nachkriegskunst hinsichtlich ihrer bewussten Ausklammerung einer gesellschaftlichen Kontextualisierung ins Blickfeld. Die Autonomie der Kunst – als eine der entscheidenden Errungenschaften der historischen Avantgarde – wurde zu Zeiten des Kalten Krieges selbst zu einer ideologischen Antithese gegen die gesellschaftliche Instrumentalisierung der Kunst durch totalitäre Regime. Die Kunst, dem zeitparallelen Fortschrittsdenken verpflichtet, verfestigte in den 60er- und 70er-Jahren aus ihrem Selbstverständnis heraus ihren ahistorischen Wirklichkeitsbegriff, der sie als ein aus sich selbst funktionierendes System von der äußeren Realität abkoppelte. Die Tendenzen zu einer verstärkten Konzeptualisierung der bildenden Kunst förderten die Auflösung der Gattungsgrenzen und eine damit verbundene Erweiterung des medialen Spektrums. Diese Expansion des Kunstbegriffs führte inhaltlich zur Erschließung wissenschaftlicher Felder und Methoden, die einem Prozess der Entsubjektivierung des Werks und der Relativierung der Autorenschaft Vorschub leisteten.

Vor dem Panorama gewaltiger und für nicht möglich gehaltener politischer Umwälzungen zeigte sich in der Kunst der 80er-Jahre ein ebenfalls veritabler Umbruch, ohne dass eine unmittelbare Kausalität zu den politischen Veränderungen auszumachen wäre. Gleichwohl enthielt die Neubelebung verkannter tradierter Bildstrategien in der westlichen Kunst eine latente Vorahnung auf den sich anbahnenden Zusammenbruch des Ostblocks. Im Zentrum stand dabei erneut die Frage: Wie kann man noch Bilder malen in einer Gesellschaft, die von medialer Bilderflut überwältigt und vorgeprägt ist? »Die Wiederaufnahme der Malerei ist

conscious exclusion of social contextualisation. During the Cold War period the autonomy of art – as one of the crucial achievements of the historic avant garde – was itself enlisted as an ideological antithesis to the social instrumentalisation of art by totalitarian regimes. Duty bound to a simultaneous faith in progress, art's self-conception in the nineteen-sixties and seventies reinforced its ahistorical understanding of reality, dissociating it as a self-regulating system from external reality. Tendencies towards the increasing conceptualisation of art favoured a blurring of genre boundaries and, coupled with this, a broadening of the range of media at its disposal. On a thematic level this expanded definition of art led to an exploration of scientific fields and methods, which in turn fostered a process of desubjectifying the work of art and relativising the notion of authorship.

Against the backdrop of immense and hitherto unimaginable political upheaval, art in the nineteen-eighties likewise found itself in a state of veritable revolution, without any causes that are directly traceable to political change. Nevertheless the revival of underrated, traditional pictorial strategies in Western art harboured a latent premonition – the approaching collapse of the Eastern Bloc. Once more the central question arose: How can one still paint pictures in a society that is overwhelmed and predetermined by the flood of images unleashed by the media? 'The renewal of painting is the prolongation of a tradition whose end has – since the artists of Italian Futurism . . . – frequently been proclaimed during the twentieth century.'[1]

1 Wolfgang Max Faust and Gerd de Vries, *Hunger nach Bildern* (Cologne, 1982), p. 8.

die Fortsetzung einer Tradition, deren Ende im 20. Jahrhundert – seit den Künstlern des italienischen Futurismus […] – schon oft beschworen wurde.«[1]

Die in den vorangegangenen Jahrzehnten weitgehend verworfene Figuration fand hierbei eine neue Beachtung: gegen formalen Purismus wurden verstärkt Ironie und Zynismus als Mittel der Darstellung eingesetzt, gleichzeitig setzte die Vermarktung der zeitgenössischen Kunst zu ihrem bis heute ungebrochenen Siegeszug an. Unter diesem Gesichtspunkt von einer Rückkehr der Malerei zu sprechen, verengt allerdings den Blickwinkel auf die realen Gegebenheiten. Malerei war, auch wenn es vielfach behauptet wurde, niemals obsolet. Vielmehr hat sie sich seit der Nachkriegszeit nachdrücklich mit der eigenen Relevanz in der Jetztzeit auseinandergesetzt. Aus dieser Selbstreflexion heraus entwickelten sich in der Malerei als traditionellem Bild-Medium eine Reihe formaler und inhaltlicher Ansätze, die ihrer Aktualität Rechnung tragen wollten, sie letzten Endes aber an den Rand ihrer Legitimation führten. Dabei gerieten ihre figurativen Ansätze jedoch völlig aus dem Fokus einer Ideologie, die ganz im Sinne eines tradierten Modells von Geschichtsschreibung allein der Abstraktion Innovations- und Fortschrittspotenzial zuschrieb.

Gleichwohl erlebte die Malerei mit dem Übergang in die 80er-Jahre unbestreitbar eine Renaissance, die durch den durchschlagenden Erfolg der sogenannten Neuen Wilden hervorgerufen wurde. Die Bezeichnung geht zurück auf die Ausstellung *Les Nouveaux Fauves. Die Neuen Wilden*, die Wolfgang Becker 1980 in der Neuen Galerie-Sammlung Ludwig in Aachen realisiert hatte. Obwohl sie die Werke einer älteren Künstlergeneration in ihr Zentrum stellte, wurde ihr Titel rasch zum prägnanten Schlagwort für die Vertreter einer aktuellen malerischen Strömung. Wie wir es auch von anderen Stilbegriffen in der Kunstgeschichte kennen, hatte Becker eine andere Intention verfolgt, als mit dieser Benennung einer neuen Bewegung ihre kunsthistorische Legitimation zu verleihen. Aber auch in diesem Fall überholten die Ereignisse das Gemeinte: »Das hatte so eine Eigengesetzlichkeit entwickelt, die mich fast ängstlich machte. Ich hatte eigentlich etwas ganz anderes gemeint, und es war mir peinlich, als das passierte.«[2]

Die Ursprünge und Anfänge der Entwicklung sind rückblickend nicht eindeutig zu erklären und herzuleiten. Mit ihren provokativen Bildern und Aktionen malten die Jungen gegen die ideologischen Festschreibungen und Verkrustungen des Kunstbetriebs an. Sie agierten aus einer diffusen Anti-Haltung, die sich gegen eine sich zunehmend akademisch gebärdende Spätmoderne auflehnte. Diese Auflehnung mischte Elemente der Punk-Bewegung mit ihrer aggressiven Verweigerungshaltung, als einer wesentlichen Triebkraft, mit einem bohemistischen Hedonismus, der an den deutschen Kunstakademien seit jeher gepflegt wurde.

1 Wolfgang Max Faust und Gerd de Vries, *Hunger nach Bildern*, Köln 1982, S. 8.

2 Wolfgang Becker in: *Tiefe Blicke. Kunst der achtziger Jahre aus der Bundesrepublik Deutschland, der DDR, Österreich und der Schweiz*, hrsg. von den Freunden und Förderern des Hessischen Landesmuseums Darmstadt, Köln 1985, S.31.

Figuration, which had largely been discarded over the preceding decades, now began to attract fresh interest. As an antidote to formal purity, irony and cynicism were increasingly adopted as means of representation; at the same time, marketing contemporary art took off on its as yet unbroken trajectory to success. Nonetheless, to talk in such terms of a revival of painting would be to narrow one's view of the actual circumstances. Painting, however often the contrary is claimed, was never obsolete. In fact, in the post-war period it had been intensely preoccupied with its own relevance to the present. Arising from this self-reflection, a number of formal and thematic approaches were developed within painting as a self-conscious traditional visual medium, which sought to justify their current pertinence, yet ultimately called their own legitimacy into question. In the process, all figurative rudiments were cast aside by an ideological outlook which, fully in keeping with the conventional model of historical narrative, ascribed innovative and progressive potential exclusively to abstraction.

All the same, as the nineteen-eighties approached, painting undeniably experienced a renaissance triggered by the sweeping success of the so-called Neue Wilden (new wild ones). The epithet dates from the exhibition *Les Nouveaux Fauves: Die Neuen Wilden* curated in 1980 by Wolfgang Becker in the Neue Galerie-Sammlung Ludwig in Aachen. Although the exhibition's focus centred on works by an older generation of artists, its title swiftly emerged as a catchy tag for the followers of a then emerging artistic movement. As is familiar from other names for styles in art history, this appellation was not intended by Becker to invest a new trend with art-historical legitimacy. But in this case as well, events eclipsed intent: 'It developed a momentum of its own that almost frightened me. I had intended something entirely different and was embarrassed at what happened.'[2]

In retrospect the origins and beginnings of this development cannot be fully explained or deduced. With their provocative pictures and actions the 'young ones' were painting against the prevailing ideological categories and ossified codes of the art world. They were acting from a diffuse anti-attitude in rebellious rejection of the increasingly academic disposition of late modernism. This defiance fused elements of the punk movement, fired predominantly by its aggressive stance of non-compliance, with a form of bohemian hedonism as had long been cultivated at German art schools.

The expressive gesturality and subject matter of their hermetically subjective pictorial worlds hostile to figurative interpretation assuaged the 'hunger for pictures' that had been aroused by the prevailing one-sided concentration on abstract, conceptual tendencies. The historic function of painting's comeback as a medium of a message seems remarkable from our present-day perspective. However, subsequent to the young movement's fleeting supremacy, with documenta 7 marking its zenith but also heralding its immediate swansong, most of its protagonists simply faded away

2 Wolfgang Becker, *Tiefe Blicke: Kunst der achtziger Jahre aus der Bundesrepublik Deutschland, der DDR, Österreich und der Schweiz*, exh. cat., Verein der Freunde und Förderer des Hessischen Landesmuseums Darmstadt (Cologne, 1985), p. 31.

Die expressive Gestik und Inhaltlichkeit ihrer subjektiv-hermetischen Bildwelten, die eine übertragene Bedeutung verweigerten, stillte den »Hunger nach Bildern«, der von der einseitigen Konzentration auf die abstrakt-konzeptuellen Tendenzen hervorgerufen worden war. Aus heutiger Sicht erscheint die historische Funktion der Rückkehr der Malerei als Medium einer Botschaft bemerkenswert. In der Folge ihres schnelllebigen Regimes, das mit der documenta 7 seinen Höhepunkt fand und zugleich seinen Abgesang einleitete, verglühten allerdings die meisten ihrer Protagonisten oder wurden auf dem expandierenden Kunstmarkt weitgehend verheizt. Im Gegenzug richtete sich die Aufmerksamkeit wieder verstärkt auf die Maler der vorangegangenen Generation. Baselitz, Lüpertz, Kiefer, Immendorff und Penck einerseits sowie Richter und Polke andererseits hatten ihr malerisches Vokabular und ihre Bildsprachen bereits über beinahe zwei Jahrzehnte kontinuierlich entwickelt, bevor ihr Werk die Bewertung fand, die ihrem Vermögen und ihrer Bedeutung entsprach. Gleichzeitig wurde die Malerei auch als Medium einer politischen oder historischen Botschaft wiederentdeckt. Dabei rückten sowohl Pencks Konzepte der »Welt-« und »Systembilder« sowie Immendorffs agitativ-selbstkritische Malerei, die beide auf die politische Aktualität Bezug nahmen, in das öffentliche Bewusstsein, als auch Baselitz' und Kiefers malerische Auseinandersetzung mit der immer noch nicht hinreichend aufgearbeiteten deutschen Geschichte. Als Beleg für diese Einschätzung einer veränderten Sichtweise, die die Malerei um 1980 auf sich zog, mag die Marginalie dienen, dass im 1976 erschienen *DuMonts Bild-Lexikon der Kunst* zwar Einträge zu Richter und Polke zu finden sind, aber weder Baselitz noch Lüpertz und Kiefer erwähnt werden.

Der Ausbruch der neuen expressiven, bildstarken Malerei war eine Gegenbewegung, die sich aus unterschiedlichen sowohl kulturell künstlerisch als auch politisch gesellschaftlich bedingten Verwerfungen herleitete. Sie forderte eine junge Generation heraus, deren Protest sich nicht länger gegen eine Elterngeneration richtete, die im restaurativen Klima der Nachkriegsrepublik ihre eigene Geschichte verdrängte. Als sich Mitte der 70er-Jahre Punk formierte, ging es um das Aufbegehren einer Jugend, die mit Wirtschaftswunder und Politisierung aufgewachsen war, die den RAF-Terror erlebt hatte und sich zunehmend dem Druck ausgesetzt sah, einer entweder affirmativen oder eben kritisch-anarchischen Gesinnung zu folgen. Die Punk-Kultur lebte ihren offen zum Ausdruck gebrachten Ekel gegenüber gesellschaftlichen Konventionen radikal aus. Alles selbst zu machen, war der Ansatz, aus totaler Anti-Haltung heraus nicht nur gegen bestehende Normen, sondern gegen das Bestehende als solches zu Werke zu gehen. Daraus entstand eine programmatische Inszenierung des Hässlichen, in der provokatives Aussehen nur das rein äußerliche Attribut einer nonkonformistischen Allüre der Formlosigkeit darstellte, die anarchisch bis zur Selbstzerstörung war. Der Soundtrack dazu war von aggressiv primitiver Direktheit, alles Zeug war billig hergestellt und resultierte aus einer dadaistischen Spontaneität.

Die Zentren der bildenden Kunst zeichneten ein Dreieck, das sich zwischen Düsseldorf/Köln, Hamburg und Berlin spannte. Als

or were by and large burned up in the expanding art market. Conversely, attention switched back with greater intensity to the artists of the previous generation. Georg Baselitz, Markus Lüpertz, Anselm Kiefer, Jörg Immendorff and A. R. Penck, on the one hand, Gerhard Richter and Sigmar Polke on the other, had been progressively evolving the vocabulary of their painting and their visual idioms over almost two decades before their work finally received the appreciation their ability and significance deserved. At the same time, painting was also rediscovered as a medium for conveying a political or historical message. In this respect, both Penck's concepts of 'world and system pictures' and Immendorff's agitated, self-critical painting, both making explicit reference to contemporary political events, increasingly came to the public's attention, as also did Baselitz's and Kiefer's preoccupation in their painting with still insufficiently reflected aspects of German history. Evidence supporting this appraisal of a changed attitude towards painting around 1980 can be found in a marginal circumstance, namely that the 1976 edition of *DuMonts Bild-Lexikon der Kunst* (DuMont's illustrated lexicon of art) included entries on Richter and Polke, but no mention of Baselitz, Lüpertz or Kiefer.

The eruption of this new expressive and animatedly pictorial painting was a countermovement contrived by a number of culturally and artistically, as well as politically and socially defined fault lines. It appealed to a young generation whose protest was no longer directed against a parental generation that had repressed its own history in the climate of restoration in post-war West Germany. Punk as it emerged in the mid-nineteen-seventies was a revolt on the part of a youth that had grown up with the 'economic miracle' and politicisation, that had witnessed the terrorism of the RAF and had felt increasingly pressurised to declare itself in favour either of an affirmative outlook or, alternatively, of critically anarchist convictions. Punk culture radically lived out its openly voiced loathing of social conventions. Doing everything yourself was the approach that derived from a wholly anti-attitude – not only of being against prevailing norms but also of actually acting against established society. This gave rise to a programmatic mise-en-scène of ugliness, in which provocative appearance merely represented the outward attribute of a non-conformist attitude of formlessness that was anarchic to the extent of self-destruction. The soundtrack underlying this mood possessed an aggressively primitive immediacy; all the stuff people used was cheaply fabricated and the product of Dadaistic spontaneity.

Germany's key artistic centres formed a triangle between Düsseldorf/Cologne, Hamburg and Berlin. As cities and metropolitan regions they were home to the most important art schools and artistic scenes. At the same time, as places of activity each had an entirely different profile. Whereas the Rhineland set about climbing aboard the international art market, Berlin's enclaves of art were fuelled by an omnipresent subculture; Hamburg's art scene, on the other hand, cultivated a more socially critical image. Notwithstanding these differently nuanced impulses, there was an intense degree of contact and exchange between the various loosely organised groups. Yet their jointly held exhibition projects should

Großstädte und Metropolregionen beherbergten sie die wichtigsten Akademien und Künstlerszenen. Gleichwohl waren sie als Wirkungsstätten völlig unterschiedlich geprägt. Während das Rheinland sich anschickte, zum internationalen Marktplatz aufzusteigen, wurden Berlins Kunstquartiere von einer allseits gegenwärtigen Subkultur befeuert, Hamburgs Szene entwickelte hingegen ein eher gesellschaftskritisches Selbstverständnis. Trotz dieser unterschiedlich gefärbten Motivationen gab es einen intensiven Kontakt und Austausch zwischen den Gruppierungen, die sich jeweils locker formiert hatten. Gemeinsame Ausstellungsprojekte täuschten allerdings nicht darüber hinweg, dass es vor und während der Umsetzungen immer wieder zu heftigen Auseinandersetzungen über die Richtlinienkompetenz der regionalen Fraktionen und formalen Tauglichkeit der Beiträge ihrer Mitglieder kam.

Mit der Ausstellung *Heftige Malerei* im Berliner Haus am Waldsee erregten Rainer Fetting, Helmut Middendorf, Salomé und Bernd Zimmer im Frühjahr 1980 erstmals das Interesse einer breiten Kunstöffentlichkeit. Die Verankerung ihrer Bilder im Hier und Jetzt ihrer eigenen Lebenswirklichkeit war angereichert mit einem »vehementen Einbruch der Sexualität in die Kunst«, wie ihn Jean-Christophe Ammann besonders in Salomés Malerei erkannte. Darüber hinaus konstatierte Ammann mit grundsätzlichem Blick auf die zeitgenössische Wendung: »Ein wichtiges Moment in dieser Entwicklung ist das Spielerische, und das wird mit einer Modellhaftigkeit vorgetragen, die eigentlich sehr viel mehr Leute interessieren müsste. Die Künstler hatten zu jenem Zeitpunkt, wo sich die Engpässe in Wirtschaft und Politik als ein schier unüberwindliches Hindernis herausstellten […], Spielräume erarbeitet, die auch die Kunst in den siebziger Jahren nicht aufzuweisen hatte. Und diese Spielräume werden radikal genutzt, indem vorurteilslos und intuitiv mit Themen, Motiven und der Malerei selbst umgegangen wird.«[3]

Bereits ein Jahr zuvor kam es aufgrund einer Initiative von Martin Kippenberger zu einer Gemeinschaftsausstellung der unterschiedlichen Gruppierungen, die zunächst in Berlin und Hamburg inszeniert wurde und schließlich in Düsseldorf ihren Abschluss fand. »Der volle Titel der Ausstellung, die [im Büro von Kippenberger, Anm. d. A.] vom 17.11. bis zum 18.12.1979 dauerte, verwies schon auf das, was folgen sollte: ›1. Außerordentliche Veranstaltung in Bild und Klang zum Thema der Zeit ›Elend‹.‹ Am 9.4.1980 eröffnete im Hamburger Künstlerhaus die Ausstellung ›Pißkrücke‹ und fünf Monate später, am 29.9.80 in Immendorffs Düsseldorfer Atelier, ›Finger für Deutschland‹.«[4] Immendorff hatte den Raum zur Verfügung gestellt und war auch selbst vertreten, obwohl er eine gewisse Distanz zu den jüngeren Kollegen wahrte: »Ich hab da nicht die Jury gespielt. Ich war bei den Diskussionen dabei, aber ich habe lediglich den Raum gegeben. Ich hab mich nie als Schutzpatron für die 20 Leute da empfunden, aber ich fand die Ausstellung wichtig […].«[5]

Die Eröffnungsparty zur Ausstellung fand im legendären Ratinger Hof in der Düsseldorfer Altstadt statt, der ab Mitte der 70er-Jahre zum Treffpunkt sowohl der Kunststudenten der nahe gelegenen Akademie als auch der Künstler aus dem ganzen Rheinland avanciert war. Er war in jenen Tagen der Szenetreffpunkt schlechthin, nicht zuletzt, weil die Musik ein wichtiger Faktor war, der einen Weg zur Befreiung von künstlerischen Konventionen weisen konnte. »Warum nicht das tun, worauf man ›Bock‹ hatte? Spaß machte die Power der Musik, die ihre Zuhörer körperlich direkt packte. Spaß machte, ein Relikt aus der Studentenrevolte, die Unterhöhlung aller Konventionen in Kunst und Gesellschaft. Spaß machte, was Film und Fernsehen boten, starke Bilder, die direkt wirkten wie die Musik.«[6]

Ganz in diesem Sinne stand als Motto auf der Theke des Ratinger Hofes »Entweder du bist heiß oder kalt, die Lauen wird der Herr aus seinem Munde speien«. Die dort auftretenden Punkbands trafen einen Nerv, der sich in einer Malerei ausdrückt, die ihre figurativen Bildwelten in großspurigen Gebärden vortrug. Markus Oehlen erinnert sich an die Zeiten, als der Ratinger Hof als ein Konzertraum »auch so ein bisschen Kunstraum« wurde: »Wir haben immer gesagt: Wir machen das, wir sind hart, wir ziehen das durch.«[7]

3 Zit. nach Wolfgang Max Faust und Gerd de Vries, ebd., S. 88.

4 *Tiefe Blicke. Kunst der achtziger Jahre aus der Bundesrepublik Deutschland, der DDR, Österreich und der Schweiz*, hrsg. von den Freunden und Förderern des Hessischen Landesmuseums Darmstadt, Köln 1985, S. 66.

5 Zit. nach ebd., S. 84.

6 Zit. nach ebd., S. 24.

7 Zit. nach ebd., S. 24.

not gloss over the fact that before and after they came about, there was frequent and fierce controversy about, the decision-making prerogatives between the regional factions and the formal aptitude of contributions made by each group's members.

With their exhibition *Heftige Malerei* (Vigorous painting), shown in the Haus am Waldsee in Berlin in early 1980, Rainer Fetting, Helmut Middendorf, Salomé and Bernd Zimmer first caught the interest of a broader art audience. Anchored in the here and now of their own everyday reality, these works were enriched by a 'vehement incursion of sexuality into art', as the critic Jean-Christophe Ammann observed, especially in the painting of Salomé. Beyond this, as Ammann set out in a fundamental appraisal of the contemporary turn: 'An important aspect of this development is the principle of play, and this is brought forth with such exemplariness that far more people really ought to take interest. At a point when bottlenecks in the economy and politics were proving to be sheer insurmountable obstacles . . . the artists had succeeded in generating spaces of creative freedom that even art in the nineteen-seventies could not boast of. And this freedom was used to radical effect by finding open-minded and intuitive forms for addressing themes, motifs and even painting itself.'[3]

One year earlier, on the initiative of Martin Kippenberger, a group exhibition comprising various artists groups was staged sequentially in several locations, starting in Berlin and Hamburg and ending in Düsseldorf. 'The complete title of the exhibition [in Kippenberger's "Büro", A/N] that lasted from 17 November to 18 December 1979, had already intimated what was still to follow: "First extraordinary event in pictures and sound on the theme of the age: "Misery." On 9 April 1980 the exhibition "Pisskrücke" (Piss-crutch) opened in the Künstlerhaus in Hamburg, followed five months later, on 29 September 1980, by "Finger to Germany" in Immendorff's Düsseldorf studio.'[4] Immendorff made his space available and was also included in the show, even though he maintained a certain distance to his younger colleagues: 'I didn't play jury in this. I attended the discussions, but all I contributed was the space. I never saw myself as the guardian saint for those twenty people, but I did think the exhibition was important. . . .'[5]

The exhibition's opening party was held in the legendary bar Ratinger Hof in Düsseldorf's Altstadt, which from the mid-nineteen-seventies on had emerged as the hub of the art scene for students from the nearby academy as well as for artists from all over the Rhineland region. In those days it was *the* meeting place par excellence, not least of all because music played a significant role, offering a conduit for emancipation from artistic conventions. 'Why not just do whatever you fancy? The power of music that directly, physically captivated its audience was fun. It was fun to subvert, like a vestige of the student revolt, all of art and society's conventions. It was fun to watch what was showing

3 Faust and de Vries 1982 (see note 1), p. 88.

4 Becker 1985 (see note 2), p. 66.

5 Ibid., p. 84.

Plakat für Bernd Zimmer, *1/10 Sekunde vor der Warschauer Brücke*, SO36, West-Berlin, 1978.

Poster for Bernd Zimmer, *1/10th Second Before the Warsaw Bridge*, SO36, West Berlin, 1978.

in film and on TV, powerful images with immediate impact like music.'[6]

Entirely in this spirit was a maxim positioned on the bar of the Ratinger Hof: 'Either you are hot or cold, the Lord will spew the tepid out of his mouth.' The punk bands performing there had their finger on the pulse of the time; this pulse also found expression in a style of painting which imparted its figurative pictorial worlds with flamboyant gestures. Markus Oehlen recalls the period when the Ratinger Hof as a concert venue became 'a bit of an art space too. . . . We always said, we'll do that, we're hard, we'll pull it off.'[7]

An equally legendary reputation was enjoyed by SO36 on the Oranienstrasse, in Berlin, Kreuzberg. Between 12/13 August 1978 and 1 July 1980 a defunct cinema served as the mecca for Berlin's punk and New Wave scene, including an attendant milieu of young artists. Helmut Middendorf remembers 'a large bare room with nothing in it besides a couple of stools. Up front was a bar with fridges behind it where the beer was kept. At the back was a stage and a box where people chucked their beer cans. That was it. Bare and hard and direct.'[8] Of course, this recollection idealises the ecstatic frenzy in which this short-lived hotspot of subculture and 'furnace of art' (Martin Kippenberger) was experienced. In the words of Bernd Zimmer: 'An immensely important period. We're going there. Public holiday, the building of the Berlin Wall. Twelve bands playing the whole night long. The place was run by a guy from Düsseldorf and some Berliners. They ran it, one year long. Perfect. Perfect because the bar was fantastic, a sort of Intershop remake. And the waiters wore white uniforms, with their names on them.'[9] The leading punk and New Wave bands played there and the energy and directness of their music struck a chord with the young painters. 'It was really more important to hear a good concert than to look at a painting. For us that was definitely more inspiring.' Middendorf's confession not only highlights the absolute value music held for these painters and the pictorial world they 'spewed', but also describes their situation far beyond the boundaries of the art world. Consistent with this, painting then was also staged as an event, for which, like other events, too, admission was charged. In the case of a project by Bernd Zimmer, having rejected a first attempt with a thirty-square metre painting titled *Flut* (Flood), in October 1979 he used a twenty-nine-metre long wall running the length of the SO36 to create a new work. It took him three days to complete the three canvases of the painting *1/10 Sekunde vor der Warschauer Brücke* (1/10 Second before the Warsaw bridge), depicting a detail of a passing S-Bahn train. The opening took place on 25 October and by the next day the

6 Ibid., p. 24.

7 Ibid., p. 24.

8 Ibid., p. 60.

9 Ibid., p. 61.

Einen ebenso legendär nachwirkenden Ruf besitzt das SO36 in der Oranienstraße, Berlin Süd-Ost, in Kreuzberg. Ein ausgedientes Kino wurde vom 12./13. August 1978 bis zum 1. Juli 1980 zum zentralen Anlaufpunkt der Punk- und New Wave-Szene, inklusive der ihr anhängenden jungen Künstler. Helmut Middendorf erinnert sich: »Ein nackter großer Raum, wo nichts drinstand außer ein paar Hockern. Da war vorne eine Theke mit Kühlschränken dahinter, wo das Bier drin war. Und hinten eine Bühne und ein Karton, wo die Bierbüchsen reingeworfen wurden. Das war alles. Nackt und hart und direkt.«[8] Dieser Rückblick verklärt selbstverständlich die Rauschhaftigkeit, in der dieser kurzlebige Brennpunkt der Subkultur und »Hochofen der Kunst« (Martin Kippenberger) erlebt wurde. In den Worten von Bernd Zimmer: »Eine ungemein wichtige Zeit: Wir gehen hin. Feiertag, Berliner Mauerbau. Zwölf Gruppen spielen die ganze Nacht. Gemacht war das Ding von einem Düsseldorfer und Berlinern. Die haben das gemacht, ein Jahr lang. Perfekt. Perfekt, weil der Tresen war phantastisch, nachgebaut so à la Intershop. Und die Kellner hatten weiße Livrees an, mit Name drauf.«[9] Die wichtigsten Punk- und New Wave-Bands traten hier auf, und Energie und Direktheit ihrer Musik zündeten bei den jungen Malern: »Es war wirklich wichtiger, ein gutes Konzert zu hören als sich ein Bild anzugucken. Das war eindeutig inspirierender für uns.« Middendorfs Bekenntnis verdeutlicht nicht nur den absoluten Stellenwert, den die Musik für die Maler und die von ihnen ausgespiene Bildwelt besaß, sondern beschreibt auch ihre Verortung weit außerhalb der Grenzen des Kunstbetriebs. Konsequenterweise wurde auch Malerei als Event in Szene gesetzt, für das, wie für andere Veranstaltungen auch, Eintritt genommen wurde. Nach einem ersten Anlauf mit dem dreißig Quadratmeter großen Bild *Flut*, bespielte Zimmer im Oktober 1979 eine Längswand im SO36 auf einer Länge von 29 Metern. Binnen drei Tagen realisierte Zimmer auf drei Leinwänden sein *1/10 Sekunde vor der Warschauer Brücke*, das den Ausschnitt eines vorbeifahrenden S-Bahnzuges darstellte. Am 25. Oktober war die Eröffnung, und bereits am folgenden Tag war das Bild abgehängt. Es war eines der spektakulärsten Projekte unter den vielen nachfolgenden.

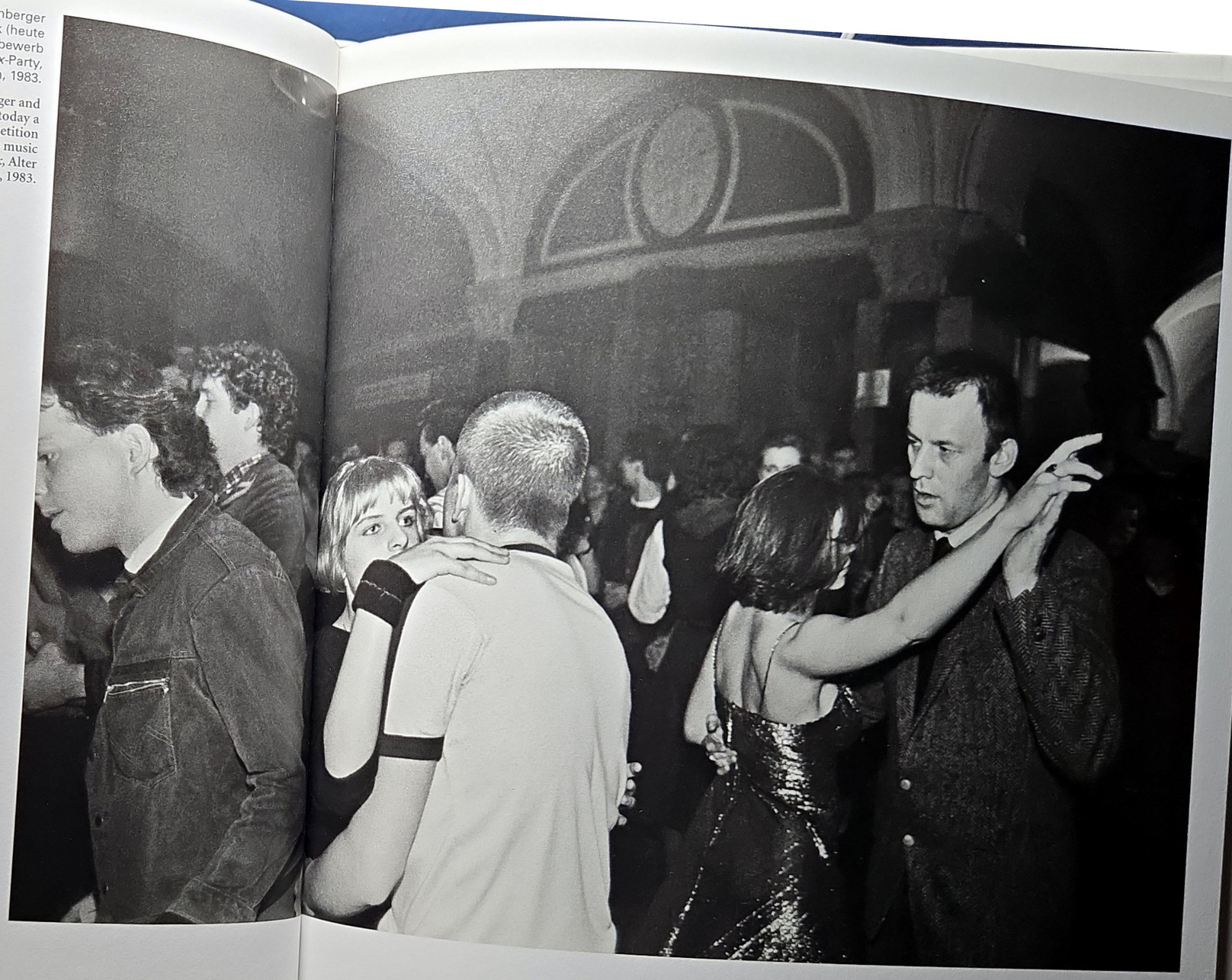
Nachdem das SO36 am 11. November 1979 während eines Konzertes der englischen Band Wire von einem »Kommando gegen Konsumterror« kaputtgeschlagen und ausgeraubt worden war, brachte Martin Kippenberger das Geld für eine Wiedereröffnung auf, um nach dem Vorbild des Ratinger Hofes ein Programm aus Konzerten, Film und Kunst aufzuziehen. Doch nach einem guten halben Jahr waren Energie und Ressourcen der neuen Betreiber erschöpft. Nach den ständigen Kämpfen um Aufmerksamkeit und den permanenten Auseinandersetzungen im und mit dem Publikum fand am 1. Juli 1980 schließlich *Die letzte Nacht im SO36 statt*. Nach dem Aus wurde Martin Kippenberger, den Punks für einen Vertreter des Berliner Senats hielten, zusammengeschlagen. Diese üble Erfahrung verarbeitete er mit der ihm eigenen anarchischen Ironie in einem Bild mit dem Titel *Dialog mit der Jugend*, das ihn im Krankenhaus mit verbundenem Kopf zeigt.

8 Zit. nach ebd., S. 60.

9 Zit. nach ebd., S. 61.

Martin Kippenberger mit Brigitte Schenk (heute Galeristin), Tanzwettbewerb auf einer *Spex*-Party, Alter Wartesaal, Köln, 1983.

Martin Kippenberger and Brigitte Schenk (today a gallerist), dance competition at a party of the music magazine *Spex*, Alter Wartesaal, Cologne, 1983.



painting had already been taken down. It was one of the most spectacular projects of a number of others that were to follow.

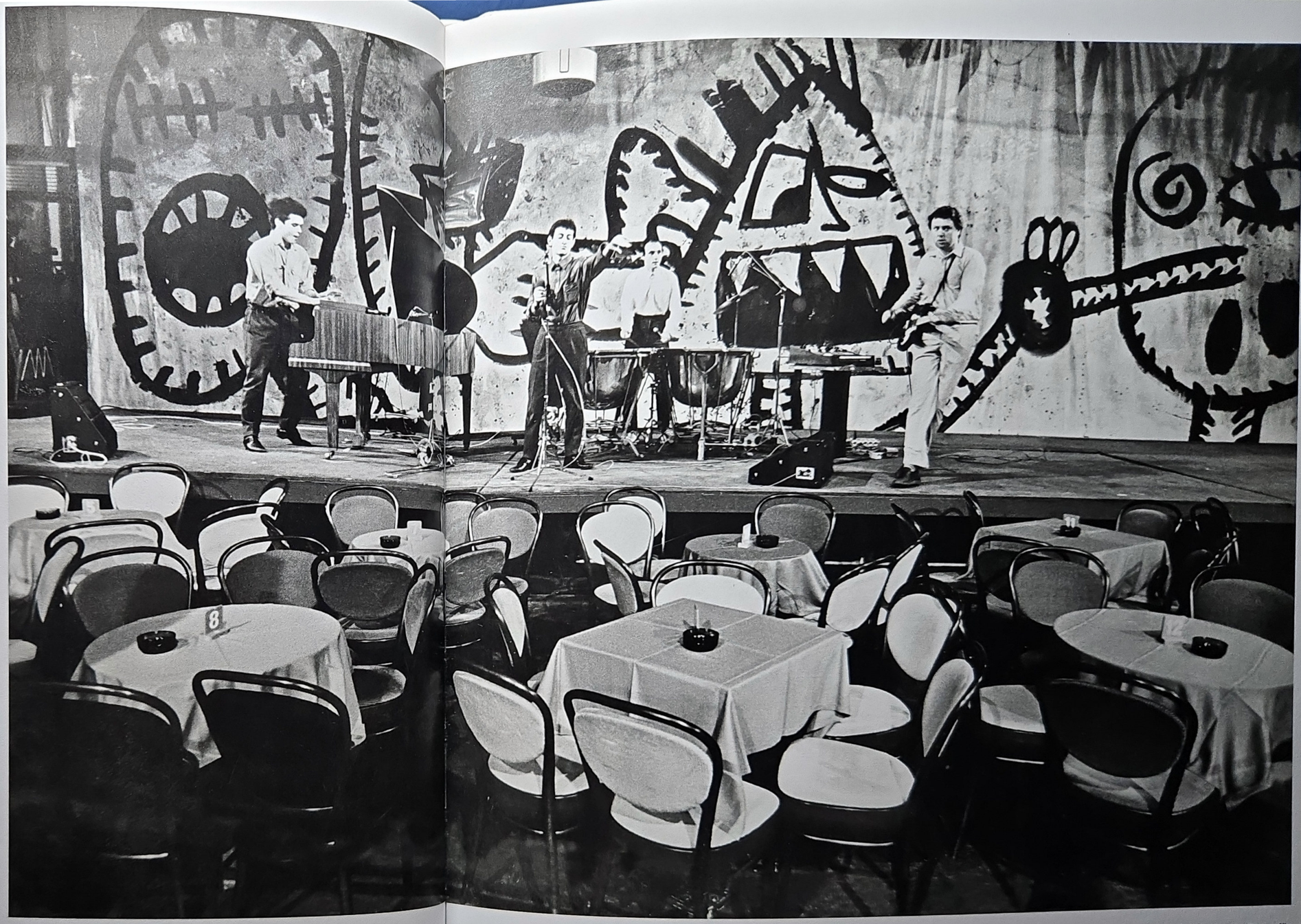
After the SO36 was wrecked and robbed by a gang calling itself 'Kommando gegen Konsumterror' (Commando against consumerist terror) during a concert by the British band, Wire, on 11 November 1979, Martin Kippenberger put up the money for its reopening so that it could run a programme of concerts, film and art in the manner of the Ratinger Hof. But a good six months later the new operators had run out of energy and funds. On 1 July 1980, after constantly struggling for public attention and never-ending altercations among and with the audience, the final event, *Die letzte Nacht im SO36* (The last night in SO36), took place. When it was all over, Martin Kippenberger was mistaken by punks for a member of the Berlin senate and badly beaten up. The artist dealt with this ugly experience with typical anarchic irony in a painting titled *Dialog mit der Jugend* (*Dialogue with the Youth of Today*) that depicts him in hospital with his head in bandages.

Die vorangegangenen Anmerkungen werfen nur einige wenige Schlaglichter auf eine Zeit, die sich durch eine radikale Schnelllebigkeit auszeichnete. Damit sollten die engen Verbindungen von Musik- und Clubszene einerseits und einer jungen Künstlergeneration andererseits skizziert werden. Die äußerliche Aggressivität der Punkbewegung war dabei ein stilbildendes Moment, das in die Kunst hineinwirkte. Dass darüber hinaus andere Faktoren, auf die in diesem Zusammenhang nicht näher eingegangen werden kann, eine wichtige Rolle spielten für die aktuellen Entwicklungen bildnerischer Formen und Strategien steht außer Zweifel.

These observations can do no more than shed partial light on a period characterised by its radical, fleeting spirit. Their purpose is to sketch the close ties between the music and club scene, on the one hand, and a young generation of artists on the other. The outward aggression of the punk movement was a style-forming aspect that seeped into art. Beyond this, the fact that there were further factors of great importance for present-day developments in artistic forms and strategies that cannot be more closely examined in this context goes without saying.

Palais Schaumburg, *Rote Lichter, Macht mich glücklich wie nie,* Single, ZickZack ZZ 23, 1980, Gestaltung Albert Oehlen.

Palais Schaumburg, *Red Lights, Make Me Happy as Never,* Single, ZickZack ZZ 23, 1980, designed by Albert Oehlen.



Mittagspause, *Mittagspause,* LP, Pure Freude PF 18 CK 9, 1983, Gestaltung Markus Oehlen.

Mittagspause, *Lunch Break,* LP, Pure Freude PF 18 CK 9, 1983, designed by Markus Oehlen.

The Wirtschaftswunder, Probe für die TV-Show *Bio's Bahnhof,* Köln, 1982. Hintergrundbild gemalt mit Besen von Walter Dahn und Jiří »Georg« Dokoupil.

The Wirtschaftswunder, rehearsal for the TV show *Bio's Bahnhof,* Cologne, 1982. The picture in the background was painted with brooms by Walter Dahn and Jiří 'Georg' Dokoupil.

Risiko, West-Berlin, 1986.

Risiko, West Berlin, 1986.

VON SUPER-8 ZU VIDEO: WIRKLICHKEIT UND ABBILD IM JAHRZEHNT VOR DEM MAUERFALL

FROM SUPER 8 TO VIDEO: REALITY AND IMAGE IN THE DECADE BEFORE THE WALL CAME DOWN

FLORIAN WÜST

»Roland Wiesel Marder Phantom / Albatros Viking Tornado / Aus den Waffenschmieden der Nation / Tag und Nacht in steter Produktion / Einkaufsbummel im Erdnussland / was übrig bleibt, wird Entwicklungshilfe genannt / Ernstfall – es ist schon längst soweit / Ernstfall – Normalzustand seit langer Zeit.« In ihrem Song *Apokalypse* aus dem legendären Debütalbum *Monarchie und Alltag* von 1980 beschreibt die Düsseldorfer Post-Punkband Fehlfarben die militärische Aufrüstung auf deutschem Boden und die wirtschaftliche Ausbeutung des globalen Südens als permanente Katastrophe. Fehlfarben brachte ein Zeitgefühl auf den Punkt, das angesichts der nuklearen Bedrohung im Kalten Krieg und der fortdauernden Krise der Industriegesellschaft ein nahes Ende vor sich sah. Doch ob man wollte oder nicht: Man hatte sich der Kaputtheit der modernen Welt zu stellen. Blixa Bargeld kritzelte dem von Wolfgang Müller herausgegebenen *Geniale Dilletanten*-Büchlein ins Vorwort: »Unsere Musik sind keine Töne mehr, es ist auch nicht wichtig was es für Klänge sind, es ist nur noch wichtig, was es ist und noch dazu *parteiisch*. Die Maschine funktioniert, alle sind wir Geiseln.«[1] Dass die Maschinen krank machen, daran bestand kein Zweifel. Doch Kranksein war jetzt cool. Hart wie die Maschinen selbst sein. Nichts war mehr verpönt als Eskapismus. »Punks wollten sich nicht betäuben, sondern der verschwundenen Zukunft mit weit aufgerissenen Augen entgegen laufen. Denn das hatte die Welt noch nicht gesehen, ein Traum ohne Zukunft.«[2] 1984 hatte für sie längst begonnen.

'Roland Wiesel Marder Phantom / Albatross Viking Tornado / From the arsenals of the nation / Night and day in non-stop production / Shopping spree in peanut land / what's left over is called foreign aid / Emergency – the time's been ripe for quite a while / Emergency – normal state for quite some time.'[1] In their song 'Apokalypse' from the legendary 1980 debut album *Monarchie und Alltag* (Monarchy and everyday life) the Düsseldorf post-punk band Fehlfarben describes the military rearmament on German soil and the economic exploitation of the global South as a permanent disaster. Fehlfarben got to the heart of the zeitgeist, which in view of the Cold War nuclear threat and the ongoing crisis of industrialised society saw everything soon coming to an end. But want it or not, the busted state of the modern world had to be confronted. In the foreword to Wolfgang Müller's booklet *Geniale Dilletanten* Blixa Bargeld jotted: 'Our music is no longer notes, nor does it matter what kinds of sounds they are, all that matters now is what it is, and *partisan* as well. The machine functions, we are all hostages.'[2] That machines are detrimental to health was unquestioned. Yet being unhealthy was the latest in cool. Being as hard as machines themselves. Nothing was more reviled than escapism. 'Punks don't want to numb the pain but walk towards the vanished future with their eyes wide open. For that is something the world has never seen, a dream without a future.'[3] For them, *1984* had long since begun.

1 Blixa Bargeld, »Zum Geleit«, in: *Geniale Dilletanten*, hrsg. von Wolfgang Müller, Berlin 1982, S. 7

2 Hans-Christian Dany, »Im Kohlenkeller eines neuen Dekadenzbewußtseins«, in: *lieber zu viel als zu wenig. Kunst, Musik. Aktionen zwischen Hedonismus und Nihilismus (1976–1985)*, hrsg. von der NGBK, Berlin 2003, S. 45.

1 'Roland Wiesel Marder Phantom / Albatros Viking Tornado / Aus den Waffenschmieden der Nation / Tag und Nacht in steter Produktion / Einkaufsbummel im Erdnußland / was übrig bleibt, wird Entwicklungshilfe genannt / Ernstfall – es ist schon längst soweit / Ernstfall – Normalzustand seit langer Zeit.'

2 Blixa Bargeld, "Zum Geleit", in *Geniale Dilletanten*, Wolfgang Müller, ed. (Berlin, 1982), p. 7.

3 Hans-Christian Dany, "Im Kohlenkeller eines Dekadenzbewußtseins", in *lieber zu viel als zu wenig: Kunst, Musik: Aktionen zwischen Hedonismus und Nihilismus (1976–1985)*, NGBK, ed. (Berlin, 2003), p. 45.

Normalzustand, Yana Yo, BRD, 1981, 3 Min.

Normal State, Yana Yo, West Germany, 1981, 3 min.

In ihrem kurzen Super-8-Film *Normalzustand* von 1981 bebildert Yana Yo den Katastrophensong von Fehlfarben mit Kriegsszenen, die sie aus dem Ost- und West-Fernsehen abgefilmt hatte, dazu Supermarktregale, Computer, ein brennender Plastikdummy, zerkratzte Aufnahmen nächtlicher Straßen. *Errungenschaften einer aufgeklärten Gesellschaft* lautet der Untertitel des Clips, der dem Stil eines Musikvideos ähnelt – lange bevor MTV Westdeutschland erreichte und das Format Musikvideo bekannt machte. Die Musik, die Anfang der 1980er-Jahre alle SzenegängerInnen hörten, Punk und Post-Punk, auch Industrial oder New Wave, bildete vielfältige Anknüpfungspunkte für ein experimentelles künstlerisches Schaffen, das sich vor allem durch eins definierte: Unangepasstheit. Mit Fotokopien, Musikkassetten und Super-8 sollten der etablierte Kulturbetrieb und dessen Vermarktungsstrategien unterlaufen werden. Man reproduzierte die eigenen Produkte lieber selbst. Alles ließ sich mit allem mixen. Yana Yo, die Malerei an der Hochschule der Künste in West-Berlin studierte,[3] war ständig mit der Super-8-Kamera in der Tasche unterwegs. *Normalzustand* schnitt sie am Küchentisch. Zur Synchronisierung von Bild und Ton diente eine Stoppuhr.[4] Die Unvollkommenheiten des für den Amateurmarkt entwickelten Mediums passten zur Suche nach einer radikal subjektiven Kunst. Aus technischen Schwächen wurden

In her short Super 8 film *Normalzustand* (Normal state) from 1981 Yana Yo illustrates the disaster song by Fehlfarben with footage of war scenes filmed from East and West German television, combined with images of supermarket shelves, computers, a burning plastic dummy as well as scratched footage of streets shot at night. 'Accomplishments of an enlightened society' is the film's subtitle, which resembles a music clip – long before MTV had reached West Germany, turning the music clip into a popular format. The music listened to in the early nineteen-eighties by everyone in the scene – punk, post-punk, but also industrial and New Wave – fostered multifarious stimulation for experimental artistic activity that can be defined by one quality above all: nonconformity. Xeroxes, music cassettes and Super 8 became tools for subverting the cultural establishment and its marketing strategies. Artists preferred to produce their products themselves. Everything could be mixed with everything. While studying painting at the Hochschule der Künste in West Berlin,[4] Yana Yo took her Super 8 camera with her wherever she went. She edited *Normalzustand* at the kitchen table, using a stopwatch to synchronise image and sound.[5] The imperfections of a medium developed for the amateur market matched the quest for radically subjective art. Technical failings were transformed into artistic possibilities.[6] What

3 Yana Yo war wie z.B. Christoph Doering, Rainer Fetting oder Hella Santarossa Schülerin des Malereiprofessors Karl-Horst Hödicke an der HdK Berlin, der seiner Klasse anhand regelmäßiger Filmvorführungen das Interesse am Experimentieren mit Film beibrachte. Doering und Yo gründeten 1982 zusammen mit Knut Hoffmeister, Gasi Twist und Sascha von Oertzen die KünstlerInnengruppe Notorische Reflexe, die sich durch multimediale Performances mit Pinseln und Farbtöpfen, Super-8-Projektoren und Musikinstrumenten einen Namen gemacht hat.

4 Yana Yo in einer Email an den Verfasser vom 29. Juli 2014.

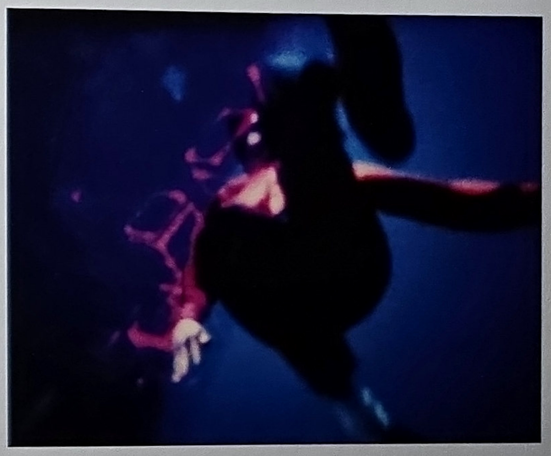
4 Yana Yo, like Christoph Doering, Rainer Fetting or Hella Santarossa, among others, studied under the HdK professor for painting Karl-Horst Hödicke, who regularly screened films in his classes to encourage interest in experimenting with film. In 1982, Doering and Yo, along with Knut Hoffmeister, Gasi Twist and Sascha von Oertzen, founded the artists group Notorische Reflexe, which made a name for itself with multimedia performances employing brush and paint, Super 8 projectors and musical instruments.

5 Yana Yo, in an email to the author, 29 July 2014.

6 See Dirk Schaefer, "City of Projections", in *Who Says Concrete Doesn't Burn, Have You Tried? West Berlin Film in the '80s*, Stefanie Schulte Strathaus and Florian Wüst, eds. (Berlin, 2008), p. 30.

a-b-city, Brigitte Bühler
& Dieter Hormel,
BRD, 1985, 8 Min.

a-b-city, Brigitte Bühler
and Dieter Hormel,
West Germany,
1985, 8 min.



künstlerische Möglichkeiten.[5] Was heute Handykameras und YouTube erfüllen, galt damals für Super-8: Filme einfach machen und zeigen können. »Unabhängig ist er [der Super-8-Film], weil er von den Filmern selbst finanziert werden kann, weil so die Inhalte frei und persönlich bestimmt sind, weil wegen der schlechten Verbreitungsmöglichkeiten kein kommerzielles Auswertungsinteresse besteht«, schrieb der Filmemacher Michael Brynntrup, der 1982 eine Artikelserie über Super-8 für die *taz* verfasste.[6]

Unter den West-Berliner Super-8-FilmerInnen waren es vor allem Brigitte Bühler & Dieter Hormel, die dank Einzelbildschaltung und Zeitraffer die dynamische Montage von Fernsehbildern und Videospielausschnitten zur Perfektion brachten. In ihren Filmen durchdringen sich reale und virtuelle Räume. Unterlegt mit Songfragmenten von Pere Ubu und Einstürzene Neubauten zeichnet *a-b-city* (1985) ein Porträt der geteilten Stadt im Zustand diffuser Bedrohung. Der Film beginnt und endet mit einem jungen Mann, der auf dem brachliegenden Potsdamer Platz springend in der Luft verharrt. Während sich die Kamera um die eigene Achse dreht, berührt er nie den Boden. Hüpfen auf der Stelle, Fahren im Kreis. Das »Schaufenster des freien Westens« war in Wirklichkeit eine Insel, eine invertierte Festung, voll mit Polizei und Alliierten. Es sah immer noch so aus, als wäre der Zweite Weltkrieg gerade erst vorbei. Die urbanen Narben und Ruinen machten die geplatzten Versprechen der Moderne hier greifbarer als anderswo. Westdeutschland schien so weit weg wie der Rest der Welt. Die ständige Bewegung in den filmischen Arbeiten von Bühler & Hormel ist auf keinen Ausweg gerichtet, sondern führt in einen Rausch der Bilder, die zwischen anarchischem Spaß und künstlerischer Extravaganz, Alltagsdepression und Drogendelirium changieren.

Was sich im Westen als künstlerische Praxis außerhalb des Mainstreams, als Subkultur oder Gegen-Kultur, ausprobieren und immer wieder (bis zur Vereinnahmung durch den Markt) neu erfinden konnte, blieb im Osten lange fast vollständig unterdrückt. »Jegliches Anzeichen von Abweichung von den staatlichen Institutionen wurde von ihren Sicherheitsorganen mit Argwohn registriert, observiert und im Bedarfsfall ›zersetzt‹.«[7] Erst die Ausbürgerung des Liedermachers Wolf Biermann im November 1976 und die darauf folgenden Proteste markierten den Beginn einer inneren Destabilisierung der DDR. In Städten wie Ost-Berlin und Dresden entwickelten sich die anfangs vereinzelt auftretenden Emanzipationstendenzen einer jungen KünstlerInnengeneration zu untereinander vernetzten Szenen. Man positionierte sich nicht für, nicht gegen, sondern außerhalb des Systems. Die Stasi überwachte und infiltrierte die Akteure dieser »anderen Kultur«.[8] Doch um offene Konflikte zu vermeiden, wurden Spielräume gewährt – ähnlich dem Umgang mit renitenten Jugendkulturen wie den Langhaarigen, den Bluesfreaks oder Punks. Die bloße Existenz »inoffizieller« Kunstproduktion wirkte politisch widerständig[9] und lieferte Zeichen für die irreversible Entfremdung zwischen dem sozialistischen Staat und großen Teilen seiner Bevölkerung, was schließlich, getragen von den Bürgerbewegungen und Oppositionsgruppen, zum Zerfall der DDR 1989/90 führte.

Ohne dass ein nennenswerter Austausch mit dem Westen bestand oder hätte bestehen können, begannen Anfang der 1980er-Jahre bildende KünstlerInnen in der DDR zu filmen. Trotz im Vergleich schwieriger technischer Bedingungen war auch hier das Mittel: Super-8. Die Versuche, den tradierten Bildbegriff aufzulösen und »zur Unberechenbarkeit des offenen Raumes, zur Bewegung und ihrer Improvisation zu gelangen«,[10]

5 Vgl. Dirk Schaefer, »Stadt der Projektionen«, in: *Wer sagt denn, dass Beton nicht brennt, hast Du's probiert? Film im West-Berlin der 80er Jahre*, hrsg. von Stefanie Schulte Strathaus und Florian Wüst, Berlin 2008, S. 18.

6 Michael Brintrup, »Offenheit, Unmittelbarkeit, Spontaneität«, in: *taz*, 2. September 1982, zit. n. dems., *Super-Acht in Berlin und anderswo*, Berlin 1987, S. 10.

7 Claus Löser, *Strategien der Verweigerung. Untersuchungen zum politisch-ästhetischen Gestus unangepasster filmischer Artikulationen in der Spätphase der DDR*, Berlin 2011, S. 56.

8 Vgl. Christoph Tannert, »Subkultur: Bildende Kunst«, in: *Horch und Guck*, Heft 11/1994, S. 13.

9 Vgl. Claus Löser, »Vorab«, in: *Gegenbilder – Filmische Subversion in der DDR 1976–1989*, hrsg. von Karin Fritzsche und Claus Löser, Berlin 1996, S. 7.

10 Claus Löser, *Strategien der Verweigerung. Untersuchungen zum politisch-ästhetischen Gestus unangepasster filmischer Artikulationen in der Spätphase der DDR*, Berlin 2011, S. 67.

today is done with smartphone cameras and YouTube was, back then, the prerogative of Super 8: it let you simply make and show your own films. 'It [Super 8 film] is independent because it can be financed by the filmmakers themselves, because content can be freely and individually determined, because its poor distribution prospects discourage commercial exploitation,' commented filmmaker Michael Brynntrup in his series of articles on Super 8 published by the daily newspaper *taz* in 1982.[7]

Among Super 8 artists in West Berlin it was above all Brigitte Bühler and Dieter Hormel who used single-frame motion and time lapse to perfect the dynamic montage of television images and video clips. In their films they conflate real and virtual spaces. Suffused by a soundtrack with song fragments from Pere Ubu and Einstürzende Neubauten, *a-b-city* (1985) draws a portrait of a divided city under a veil of indistinct threat. The film starts and ends with a young man who freezes mid-air as he takes leaps on the barren Potsdamer Platz. As the camera rotates on its own axis his feet never touch the ground. Hopping on the spot, driving in circles. The 'shop window of the free West' was in reality an island, an inverted fortress brimming with police and the Allies. It still felt like a place where the Second World War had just come to an end. The city's urban scars and ruins gave more palpable shape to the broken promises of modernity than elsewhere. West Germany seemed as far away as the rest of the world. The constant movement in Bühler and Hormel's film works does not point to an exit of any kind. Rather, they take us through an intoxicated whirl of images that oscillate between anarchistic fun and artistic extravagance, everyday depression and narcotic delirium.

The kinds of phenomena it became possible to try out in the West as artistic practice beyond the mainstream, as subculture or counterculture and then – until they were appropriated by the market – repeatedly reinvented, remained for a long time almost entirely suppressed in the East. 'Every sign of deviation from state institutions was viewed by the security services with suspicion, observed and, if required, "disintegrated."'[8] It was the expatriation of Wolf Biermann in November 1976, then the ensuing protests that first heralded the start of inner destabilisation in the GDR. Initially isolated emancipatory activities among a younger generation of artists in cities like East Berlin and Dresden evolved into networked scenes. People took stand not *against* or *for* the system, but outside it. The Stasi surveilled and infiltrated key players within this 'other culture'.[9] Yet to avoid open conflict such 'free spaces' remained permitted – not unlike the treatment of unruly elements of youth culture such as the so-called 'long-haired', 'blues freaks' or punks. The mere existence of 'unofficial' art production felt like political resistance[10] and was a sign of the irreversible disaffection between the socialist state and large sections of its population, which, propelled by the citizens' movements and opposition groups, ultimately led to the breakdown of the GDR in 1989–90.

Without any significant exchange taking place with the West – if even possible – visual artists in the GDR in the early nineteen-eighties began filming. In spite of the comparably difficult technical conditions, here too the means were the same: Super 8. Attempts to dislodge conventional notions of the image and 'achieve the unpredictability of open space, movement and its improvisation'[11] inspired the then emergent independent film scene. In *Action Situation* (1983) the painter Helge Leiberg combines animated drawings painted directly onto celluloid, images of the silently performing poets Michael Rom and Volker

7 Michael Brintrup, "Offenheit, Unmittelbarkeit, Spontaneität", *taz*, 2 September 1982; quoted in ibid., *Super-Acht in Berlin und anderswo* (Berlin, 1987), p. 10.

8 Claus Löser, *Strategien der Verweigerung: Untersuchungen zum politisch-ästhetischen Gestus unangepasster filmischer Artikulation in der Spätphase der DDR* (Berlin, 2011), p. 56.

9 See Christoph Tannert, "Subkultur: Bildende Kunst", *Horch und Guck*, no. 11 (1994).

10 See Claus Löser, "Vorab", in *Gegenbilder – Filmische Subversion in der DDR 1976–1989*, Karin Fritzsche and Claus Löser, eds. (Berlin, 1996), p. 7.

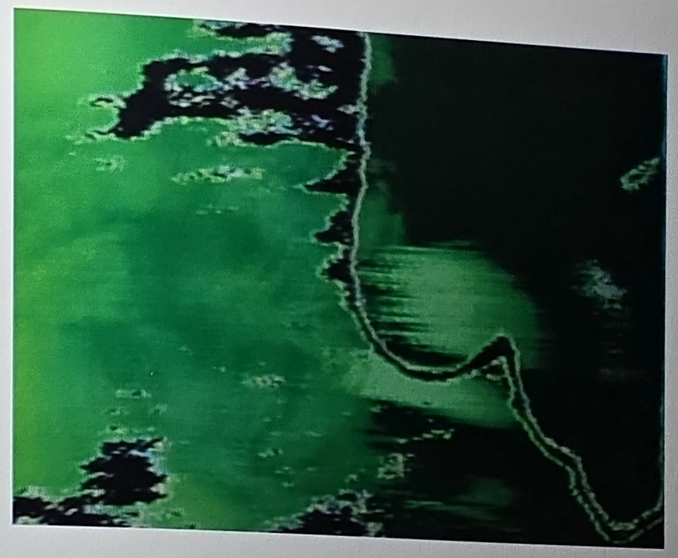
11 Löser 2011 (see note 8), p. 67.

Action Situation, Helge Leiberg, DDR, 1983, 9 Min.

Action Situation, Helge Leiberg, GDR, 1983, 9 min.

Tristan und Isolde, Ramona Welsh, Deutschland, 1990/2009, 20 Min.

Tristan and Iseult, Ramona Welsh, Germany, 1990/2009, 20 min.



Ai. C., Norbert Meissner, BRD, 1985, 5 Min.

Ai. C., Norbert Meissner, West Germany, 1985, 5 min.

inspirierten die im Entstehen befindliche, unabhängige Filmszene. In *Action Situation* (1983) setzt der Maler Helge Leiberg direkt auf das Filmmaterial gezeichnete Formen und animierte Zeichnungen, Aufnahmen der stumm agierenden Dichter Michael Rom und Volker Palma sowie Musik des befreundeten Gitarristen Lothar Fiedler zu einer experimentellen Collage zusammen. Leibergs Interesse galt multimedialen Prozessen, in kollaborativen Performances kamen Malerei, Sprache und Musikimprovisation sowie auf Körper projizierte Super-8-Sequenzen zum Einsatz. Als Organisator provokanter Aktionen spielte Helge Leiberg eine wichtige Rolle in den staatsfernen Künstlerkreisen Dresdens. Früh geriet er in den Fokus der Stasi. Seine erzwungene Ausreise nach West-Berlin folgte im Mai 1984.[11]

Wie beklemmend sich die Situation der Dagebliebenen in der Spätphase der DDR anfühlte, beschreibt Ramona Welshs erster Film *Konrad! Sprach die Frau Mama …* von 1989. In einer eindringlichen Montage aus Spielszenen und gefundenem Material kombiniert Welsh die Bildwelt einer typischen DDR-Sozialisation mit Ausschnitten einer katastrophischen Medienwirklichkeit und der Fahrt zweier auf Befreiung drängender junger Männer Richtung Mauer. Das Ende des Films lässt in einem Augenblick des Zögerns die Frage nach Ziel und Dauer der Flucht offen.[12] Ramona Welsh selbst verließ die DDR am 4. November 1989 und fand kurze Zeit später das ersehnte neue Leben durch die Auflösung der innerdeutschen Grenze unter gänzlich andere Vorzeichen gestellt. Die Konfrontation der Gegensätze blieb Welshs Thema. Die Super-8-Doppelprojektion *Tristan und Isolde* (1990), mit einer speziell dafür komponierten Musik von Ornament und Verbrechen, adaptiert die gleichnamige mittelalterliche Erzählung über Liebe und Liebestod. Tristan und Isolde, gespielt von Stephan Wieland und Sophie Rois, erfahren das jeweils andere Geschlecht als nicht lebbare Schattenseite des eigenen.[13] Die gegenläufigen Wechsel der Filmgeschwindigkeiten, die vielfach kontrapunktischen Schauplätze und Handlungen der ProtagonistInnen verstärken die Allegorie eines fundamentalen Orientierungsverlustes im historischen Moment der deutschen »Wiedervereinigung«.

Der Super-8-Boom ebbte Mitte der 1980er-Jahre ab. Das »Medium der Zukunft« war Video. Während die durchschnittliche DDR-Gesellschaft so gut wie ohne Videotechnik auskommen musste, eroberte im kapitalistischen Westen das Heimvideosystem VHS den Konsumentenmarkt. Professionelle Kameras und Schnittplätze gab es an Hochschulen oder in alternativen Medienzentren. Vielerorts gründeten sich eigenständige Videofestivals. Angefangen bei Nam June Paik und Wolf Vostell konnte man bereits auf eine über 20jährige Geschichte der Videokunst zurückblicken, die die elektronische Aufzeichnung von Bild und Ton und deren Wiedergabe auf dem Bildschirm als neues Ausdrucksmittel nutzte.

Die Unmittelbarkeit des Mediums Video veränderte das Verhältnis von Wirklichkeit und Abbild, Körper und Bewegung. Die Aneignung und Manipulation massenmedialer Bilderzeugnisse lag angesichts der Omnipräsenz des Fernsehens nahe. So steht das Stilmittel der Störung zentral in der künstlerischen Praxis Norbert Meissners. Nachdem Meissner Anfang der 1980er-Jahre von

11 Ganz im Sinne des »Genialen Dilletantismus« West-Berliner Prägung war Helge Leiberg in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahren zusammen mit dem ebenfalls musizierenden und filmenden Malerkollegen A. R. Penck aufgetreten: Nach Aussage Christoph Tannerts konnte sich Leiberg mit Recht als kein Meister der Instrumente bezeichnen, vgl. Christoph Tannert, »Von Vortönern und Erdferkeln. Die Filme der Bildermacher«, in: *Gegenbilder – Filmische Subversion in der DDR 1976–1989*, hrsg. von Karin Fritzsche und Claus Löser, Berlin 1998, S. 39. Doch nach der Übersiedlung in den Westen musste Leiberg – wie einige andere vor ihm – feststellen, dass sich der Anschluss an die West-Berliner Subkultur als schwierig bis unmöglich erwies. Zu verschieden waren die Erfahrungen in den jeweiligen deutschen Staaten. Auch gab es die aus der DDR vertrauten Formen künstlerischer Verweigerung immer weniger: Die Ambitionierten unter den West-Berliner Super-8-FilmerInnen interessierten sich inzwischen für die Filmakademie und für Kooperationen mit dem Fernsehen.

12 Vgl. Claus Löser, *Strategien der Verweigerung. Untersuchungen zum politisch-ästhetischen Gestus unangepasster filmischer Artikulationen in der Spätphase der DDR*, Berlin 2011, S. 341–342.

Palma, together with music by his friend, the guitarist Lothar Fiedler, into an experimental collage. Leiberg's interest focused on multimedia processes; his collaborative performances actively incorporated painting, language and musical improvisation, as well as Super 8 sequences projected onto performers' bodies. As organiser of provocative actions Helge Leiberg played a key role in alternative artists' circles in Dresden. He soon came to the attention of the Stasi. His enforced departure to West Berlin followed in May 1984.[12]

Quite how constricting the situation felt to those who stayed behind in the late phase of the GDR is described by Ramona Welsh's first film *Konrad! Sprach die Frau Mama . . .* from 1989. In a compelling montage of fictional scenes and found footage Welsh combines the pictorial world of a typical GDR social upbringing with excerpts of cataclysmic media reality and of a freedom-bound journey by two young men to the Berlin Wall. The film ends in a moment of hesitation, leaving the question open as to the goal and duration of their flight.[13] Ramona Welsh herself left the GDR on 4 November 1989. Soon after, she discovered that the opening of the German-German border had cast her eagerly awaited new life in an entirely different light. The antagonism of opposites remained Welsh's overriding theme. The Super 8 double projection *Tristan und Isolde* (Tristan and Iseult) from 1990, with a soundtrack composed by Ornament und Verbrechen, adapts the eponymous medieval story of love and liebestod ('love-death'). Tristan and Iseult, played by Stephan Wieland and Sophie Rois, encounter their respective opposite sex as the non-liveable shadow side of their own.[14] The reverse change of film speeds, the manifold contrapuntal settings and actions of the protagonists reinforce the allegory of a fundamental loss of orientation in the historical moment of German 'reunification'.

The Super 8 boom ebbed away in the mid-nineteen-eighties. The 'medium of the future' was video. Whereas GDR society on average had to make do almost entirely without video technology, in the capitalist West the home video system VHS took the consumer market by storm. Professional cameras and editing desks were available at universities and alternative media centres. Independent video film festivals shot up in many places. And there was a history of video art going back more than twenty years, starting with Nam June Paik and Wolf Vostell, who treated electronic recording in image and sound and their playback on screens as a new means of expression.

The immediacy of video as a medium altered the relationship between reality and reproduction, body and movement. Given the ubiquity of television, the appropriation and manipulation of mass media produced images were a logical consequence. Hence disturbance as a stylistic means is central to Norbert Meissner's artistic practice. After Meissner, while living in Hanover, had made film documentation and demo reels for Einstürzende Neubauten and Die Toten Hosen in the early nineteen-eighties he turned his attention to producing his own videos and video magazines. *Ai. C.* (1985) is based on a TV interview filmed from a television screen and starkly abstracted in its formal structure. The faces of those speaking dissolve, sometimes more, sometimes less, into screen dot patterns, lines and colour fields. Towards the end of the tape two sentences are relatively audible: 'What's going on?' and 'How can I exist?' As Friedemann Malsch wrote about

12 In the same spirit as West Berlin's Geniale Dilletanten-ism, Helge Leiberg performed publicly in the second half of the nineteen-seventies together with his similarly musically active and filmmaking fellow painter A. R. Penck. As Christoph Tannert reports, Leiberg could, justifiably, claim to be an unskilled instrumental player (see Christoph Tannert, "Von Vortönern und Erdferkeln: Die Filme der Bildermacher", in *Gegenbilder*, p. 39). But after his resettlement in the West, Leiberg – like many others before him – gradually understood that forming links with subcultural circles in his new environment was difficult, if not impossible. Experiences in the two German states were simply too divergent. And here, forms of artistic nonconformity that had been so familiar from the GDR were also on the wane: instead, ambitious artists among Berlin's Super 8 filmmakers were keen to attend the film academy and to embark on co-productions with television.

13 Löser 2011 (see note 8), pp. 341–342.

13 Vgl. Beatrice Stammer, »To Split Chaos. In der Welt sein«, in: *Ramona Köppel-Welsh*, hrsg. von Goldrausch Frauennetzwerk e.V., Berlin 1993.

14 See Beatrice Stammer, "To Split Chaos: In der Welt sein", in *Ramona Köppel-Welsh*, Goldrausch Frauennetzwerk e.V., ed. (Berlin, 1993).

Hannover aus Dokumentationen und Demobänder für die Einstürzenden Neubauten und Die Toten Hosen gedreht hatte, widmete er sich fortan der Produktion eigener Videos und Videomagazine. *Ai. C.* (1985) basiert auf einem vom Bildschirm abgefilmten, in seiner formalen Struktur stark abstrahierten TV-Interview. Die Gesichter der Sprechenden lösen sich mal mehr, mal weniger in gerasterte Muster, Linien und Farbflächen auf. Gegen Ende des Bandes hört man zwei Sätze einigermaßen verständlich: »What's going on?« und »How can I exist?«. Meissner teste die Technik auf ihre Aussagefähigkeit in essenziellen Fragen, schreibt Friedemann Malsch über *Ai. C.*[14]

Die Suche nach der eigenen Identität in der Welt der expandierenden audiovisuellen Medien zeigt Christoph Doering in seinem Künstlerdrama *Krause – oder ein beschriebener Film ist halt wie ein erzähltes Mittagessen* von 1988. Krause, gespielt von dem Schauspieler und Filmemacher Michael Krause, probiert es zuerst als Farbfeldmaler, dann als Videokünstler, gefilmt nach Manier des klassischen Experimentalfilms. Krauses Handlungen laufen zwangsläufig auf bekannte Werke der Kunst hinaus. Fernsehbilder implodieren in Räumen und Landschaften, die selbst nichts anderes sind als Bilder eines Monitors. Schließlich flüchtet sich der Protagonist in die verstaubten Kinomythen eines Raymond Chandler. Doch vergebens: Das Individuum scheint in der grenzenlosen Verfügbarkeit der vorprogrammierten Stile unterzugehen.[15] Krause verlässt das in die Ecke eines West-Berliner Hinterhofs gebaute Filmset und geht nach Hause.

Doering führte seinen medienkritischen Ansatz weiter und verknüpfte diesen in seinem vom ZDF – Das kleine Fernsehspiel[16] produzierten Spielfilm *Hotel Interim* (1994) mit Science-Fiction und Krimi zu einer Parabel über die Bilder »hinter den Bildern hinter den Bildern.«[17] Im digitalen Zeitalter liegt hinter den (letzten) Bildern der binäre Code. Während das Alltagsleben in den 1980er-Jahren noch weitestgehend dem Analogen verbunden war, hatten sich Forschung, Industrie und Militär längst auf moderne Computer- und Netzwerktechnik eingestellt. So ließ sich erspüren, wohin die Entwicklung geht. »Stalingrad Stalingrad / Deutschland Katastrophenstaat / Wir leben im Computerstaat« sang die Hamburger Post-Punkband Abwärts[18] und postulierte damit die Gegenwart einer zur Information gewordenen Welt, in deren Zukunft wir uns heute bewegen – mobil und frei unter Kontrolle.

14 Friedemann Malsch, *Video im Kölnischen Kunstverein: Norbert Meissner*, Köln 1993.

15 Vgl. Oliver Held, »Krause – oder ein beschriebener Film ist halt wie ein erzähltes Mittagessen«, in: *Der deutsche Experimentalfilm der 80er Jahre*, hrsg. vom Goethe-Institut, München 1990, S. 127.

16 Mit dem 1963 eingeführten kleinen Fernsehspiel hat das ZDF eine der langlebigsten Nischen im deutschen Fernsehen für Essay- und Autorenfilme geschaffen, die es jungen Filme- und FernsehmacherInnen ermöglicht, im Auftrag oder in Koproduktion mit dem ZDF ihre oft ersten größeren Film zu realisieren. Gerade in den 1980er-Jahren bestand eine besondere Offenheit für formale und inhaltliche Experimente, darunter z. B. Elfi Mikeschs *Ich denke oft an Hawaii* (1978), Michael Kliers *Der Riese* (1983), *Echtzeit* von Hellmuth Costard und Jürgen Ebert (1983) oder *Der Unbesiegbare* von Gusztáv Hámos (1985).

17 Thomas Thieringer, »Bildertod«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 29. September 1994.

18 Aus dem Song *Computerstaat* der gleichnamigen, 1980 bei ZickZack Records erschienenen EP.

Ai. C., Meissner is testing the technology for its potency vis-à-vis fundamental questions.[15]

The search for identity in the world of expanding audiovisual media is the subject of Christoph Doering's artistic drama *Krause – oder ein beschriebener Film ist halt wie ein erzähltes Mittagessen* (Krause – or a described film is like a narrated lunch) from 1988. Krause, played by the actor and filmmaker Michael Krause, first tries his luck as a colour field painter, then as a video artist, shot in the style of a classical experimental film. Krause's actions inevitably culminate in well-known works of art. Television images implode in spaces and landscapes, themselves nothing more than images on a screen. Finally, the protagonist takes refuge in the antiquated cinematic myths of the likes of Raymond Chandler. But to no avail: the individual seems to sink into the limitless availability of pre-programmed styles.[16] He quits the film set built in the corner of a West Berlin courtyard and goes home.

Doering took his media critique one step further when he incorporated it into his feature film, *Hotel Interim*, produced in 1994 for the ZDF programme 'Das kleine Fernsehspiel'.[17] As a hybrid of science fiction and crime thriller the film is a parable about the images 'behind the images behind the images.'[18] In our digital age, the layer encountered behind the (final) images is binary code. Yet while everyday life in the nineteen-eighties was still largely entrenched in analogue technology, science, industry and the military complex had long since shifted their attention to modern computers and networking. A sense of where things were already heading was given by the words of a song by the Hamburg post-punk band Abwärts, 'Stalingrad Stalingrad / Germany disaster state / We live in the computer state',[19] postulating the advent of a world transformed into information, in whose future we are living today – mobile and freely under control.

15 Friedemann Malsch, *Video im Kölnischen Kunstverein: Norbert Meissner* (Cologne, 1993).

16 See Oliver Held, "Krause – oder ein beschriebener Film ist halt wie ein erzähltes Mittagessen", in *Der deutsche Experimentalfilm der 80er Jahre*, Goethe-Institut, ed. (Munich, 1990), p. 127.

17 The launch in 1963 of the series format 'Das kleine Fernsehspiel' by the public service network ZDF (Zweites Deutsches Fernsehen) created one of the longest-serving niches in German television for essayistic and auteur film. Over the years, the series has given young filmmakers starting up in cinema and television the opportunity to make their very first larger-format film, whether in cooperation with or commissioned by the ZDF. Particularly during the nineteen-eighties, there was a pronounced mood of open-mindedness to experiment in formal and thematic aspects, as shown in Elfi Mikesch's *Ich denke oft an Hawaii* (I often think of Hawaii, 1978), Michael Klier's *Der Riese* (The giant, 1983), Hellmuth Costard and Jürgen Ebert's *Echtzeit* (Realtime, 1983) or Gusztáv Hámos's *Der Unbesiegbare* (The invincible, 1985).

18 Thomas Thieringer, "Bildertod", *Süddeutsche Zeitung*, 29 September 1994.

19 'Stalingrad Stalingrad / Deutschland Katastrophenstaat / Wir leben im Computerstaat': from the song 'Computerstaat' on the eponymous EP, published in 1980 by ZickZack Records.

Krause – oder ein beschriebener Film ist halt wie ein erzähltes Mittagessen, Christoph Doering, BRD, 1988, 12 Min.

Krause – or a Described Film Is Like a Narrated Lunch, Christoph Doering, West Germany, 1988, 12 min.

Konzert von D. A. F., Philippshalle, Düsseldorf, 1981.

D. A. F. concert, Philippshalle, Düsseldorf, 1981.

RUINENEXZESS KATASTROPHENKULT

JENCKS, EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN UND PUNK UND TÖDLICHE DORIS UND

EXCESS OF RUINS, CULT OF CATASTROPHE:

JENCKS, EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN AND PUNK AND TÖDLICHE DORIS AND

HEINZ SCHÜTZ

Im Jahr 1977 erschien Charles Jencks' Buch *The Language of Postmodern Architecture*. Jencks verweist darin auf die fünf Jahre zuvor in St. Louis begonnene Sprengung der preisgekrönten Siedlung Pruitt-Igoe und verklärt sie zum Mythos: Am 15. Juli 1972 um 15:32 Uhr ende mit der Gebäudesprengung die architektonische Moderne und beginne die Postmoderne.[1]
Im April 1980 trat die von Blixa Bargeld mit N. U. Unruh, Gudrun Gut und Beate Bartel gegründete Band Einstürzende Neubauten erstmals im Berliner Club Moon an die Öffentlichkeit.[2] Architekturtheoretiker und Band verband der Rekurs auf implodierende Architekturen. Der Architekturkollaps entwickelte sich in den 70er- und 80er-Jahren zur Ikone und suggestiven Denkfigur des omnipräsenten katastrophischen Bewussteins. Ruinierung und Ruine könnten als Epochensignatur der heraufdämmernden Postmoderne betrachtet werden, hätten nicht die postmodernen Implosionen das geschichtsphilosophische Fundament zerstört, auf dem das Denken in Epochen mit Weltgeist und Zeitgeistern basierte. Was unter modernen Vorzeichen als Innovation und Fortschritt, Überschreitung und Utopie galt, wird postmodern »entgeschichtlicht« zum Steinbruch der Erinnerungs- und Appropriationskultur, oder aber überlebt, im Schatten des philosophisch-ästhetischen Diskurses, reduziert auf die Wachstums-Rendite-Erwartungen des Techno-Kapitalismus, der wiederum in seinen Produkten den permanenten Verfall zur Konsumsteigerung vorprogrammiert. Der avantgardistische Diskurs des frühen

1 Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, London 1977, S. 9. Die Siedlung war ein Großprojekt sozialen Wohnungsbaus der 1950er-Jahre, das letztendlich scheiterte, was zur Sprengung führte. Tatsächlich wurde die Siedlung in mehreren Schritten gesprengt. Die erste Sprengung erfolgte am 16. März 1972, die zweite am 22. April 1972, die dritte am 15. Juli 1972. Der Rest der Siedlung wurde während der nächsten drei Jahre zerstört.

2 Gudrun Gut und Beate Bartel verließen die Band kurz nach der Gründung. Die Besetzung der Band änderte sich mehrmals. Durchgängig bis heute gehören ihr Blixa Bargeld und N.U. Unruh an. Alexander Hacke spielte von 1980 bis 1995 mit. FM Einheit von 1981 bis 1995, Mark Chung von 1981 bis 1994.

Charles Jencks' book *The Language of Postmodern Architecture* was published in 1977. In it, Jencks describes the demolition, begun five years before, of the award-winning Pruitt-Igoe housing complex in St. Louis, Missouri, and elevates the moment into myth, proclaiming the dynamiting of the buildings at 3:32 pm on 15 July 1972 to be the end of architectural modernism and the birth of postmodernism.[1] In April 1980 the band Einstürzende Neubauten, founded by Blixa Bargeld with N. U. Unruh, Gudrun Gut and Beate Bartel, gave its first public performance in the Berlin club Moon.[2] The common denominator of an architecture theorist and a band is their reference to imploding edifices. In the nineteen-seventies and nineteen-eighties architectural collapse evolved into an icon and a suggestive figure of thought of the prevailing omnipresent cataclysmic consciousness. Ruination and ruins could have been considered the hallmark of the era of burgeoning postmodernism had postmodern implosions not wrecked the historic-philosophical foundations underlying an outlook that considered history in terms of eras invested with world spirit and zeitgeist. Under modern auspices, what was once regarded as innovation and progress, as transgression and utopia, has in the postmodern age been 'dehistoricised' into the stone quarry of a culture of remembrance and appropriation; or it survives in the shadow of philosophical aesthetic discourse, reduced to the growth and profit expectations of techno-capitalism, which in turn pre-programmes permanent decay into its products as a means of increasing consumption. Early twentieth-century

1 Charles Jencks, *The Language of Postmodern Architecture* (London, 1977), p. 9. The housing complex was indeed detonated in several stages. The first detonation took place on 16 March 1972, the second on 22 April 1972 and the third on 15 July 1972. The remaining complex was demolished over the following three years.

2 Gudrun Gut and Beate Bartel left the band shortly after it was formed. The band's line-up changed several times. Blixa Bargeld and N. U. Unruh have remained band members until today. Alexander Hacke was a member from 1980 until 1995. FM Einheit played with Einstürzende Neubauten from 1980 until 1995, Mark Chung from 1981 until 1994.

FM Einheit (Einstürzende Neubauten), Zeche Bochum, 1984.

FM Einheit (Einstürzende Neubauten), Zeche Bochum, 1984.

20. Jahrhunderts betrachtete die Ruine noch unter dem Aspekt des Verhältnisses von Fragment und Ganzheit und setzte sie sozusagen formalistisch in Bezug zur Collage und Montage. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aber war die Ruine als implodierende Architektur zum Zeichen der Katastrophenkultur geworden. Und dieser apokalyptische Kollaps wurde in den 70er- und 80er-Jahren in Punk, Kunst und Lifestyle zelebriert.

RUINENFASZINATION, KATASTROPHISCHES DELIRIUM

Ruinen basieren auf gezielter Zerstörung oder natürlichem Verfall. Ihre Wahrnehmung erfolgt in einer Art von »Double bind« aus Bestürzung und Faszination, wobei sich ihre Bedeutung je nach Blickwinkel und historischem Referenzrahmen ändert. Über ihr bloßes Da- und Sosein hinaus sind sie Projektionsfläche für unterschiedliche Interessen und sich historisch wandelnde Einstellungen. So wurden etwa noch im 16. Jahrhundert antike Ruinen als Baumaterial geplündert, erst mit der humanistischen Wertschätzung der Antike wuchs der Wille zu ihrem Erhalt als rudimentäre Anwesenheit einer idealisierten Vergangenheit in der Gegenwart. Mit der Simulation des Ruinösen als Torso oder als künstliche Ruine entstanden eigenständige, neue Kunstgattungen, in denen die Zerstörung von Anfang an mitgestaltet wird. – Vergleichbares findet sich auch im institutionalisierten Ruinösen der 80er-Jahre. – Das Spektrum an historischen Interpretationen der Ruine ist breit.[3] Es reicht von Denis Diderots »Ausdruck des Erhabenen«, Christian Hirschfelds Ort »sanfter Melancholie« und »rührender Schauplatz der Vergänglichkeit«, über François de Volneys revolutionäres Zeugnis »für den heiligen Lehrsatz der Gleichheit«, die romantische Verklärung des Nationalen in den Burgtrümmern des Mittelalters, bis zu Georg Simmels Ausgewogenheitspostulat,

3 Siehe hierzu auch: Heinz Schütz, »Ruinen«, in: *Kunst im Abbruch*, hrsg. von Verena Kraft und Kurt Petz, München 1991, o. S.

avant-garde discourse still saw ruins in terms of a relationship between fragment and totality, and placed them formalistically, as it were, in relation to collage and montage. Towards the end of the twentieth century ruins, that is, imploding architecture, became a sign of catastrophe culture. In the nineteen-seventies and eighties apocalyptic collapse was celebrated in punk, art and lifestyle.

THE FASCINATION OF RUINS, CATACLYSMIC DELIRIUM

Ruins are the result of targeted destruction or natural decay. They are perceived with a kind of double bind of distress and fascination, whereby their meaning shifts depending on perspective and the historical frame of reference. Beyond their pure existence and suchness they also serve as a projection surface for various interests and historically changing attitudes. Thus in the sixteenth century, for instance, ancient ruins were still being plundered for building material; it was not until humanism discovered its veneration of antiquity that a new resolve emerged to preserve ruins as rudimentary evidence of an idealised past in the present. The simulation of dilapidation as a torso or artificial ruin was accompanied by new, independent art genres, which included destruction in their creative scheme from the very outset – its equivalent can also be found in the institutionalised dilapidation of the nineteen-eighties. The spectrum of historic interpretations of ruins is vast.[3] It ranges from Denis Diderot's 'expression of the sublime' and Christian Hirschfeld's site of 'gentle melancholy' and 'poignant setting of transience', from François de Volney's revolutionary invocation of 'the sacred dogma of equality' and the Romantic apotheosis of the national idea in the ruins of medieval castles, to Georg Simmel's postulate of equilibrium proposing that nature always reclaims what man previously wrested from it.

3 See Heinz Schütz, "Ruinen", in *Kunst im Abbruch*, Verena Kraft and Kurt Petz Petz, eds. (Munich, 1991), n. p.

die Natur hole sich in der Ruine zurück, was der Mensch ihr zuvor abgerungen habe.

Eine Ruinentheorie à la Simmel lässt sich versöhnlich lesen. Das katastrophische Bewusstsein setzt demnach dann ein, wenn Gebäude und überhaupt Lebensgrundlagen abrupt durch eine Naturgewalt, durch technisches Versagen oder gezielt durch menschliche Einwirkung zerstört werden. Dabei bedarf es einer räumlichen und zeitlichen Distanz, um die Katastrophe ästhetisch als sensationelles Prickeln rezipieren zu können. Je näher sie rückt und die eigene Existenz angreift, je mehr die Katastrophenzuschauer selbst zu Beteiligten und Geschädigten werden, desto unästhetischer und verletzender wird sie.

Das in den 70er- und 80er-Jahren erwachte Katastrophenbewusstsein antwortete im politischen Feld insbesondere auf ökologische Desaster und die atomare Bedrohung. Die lange Zeit als Fortschritt propagierte ökonomisch-technische Entwicklung erwies sich zunehmend als zerstörerisch, und die Kernreaktorexplosion von Tschernobyl im Jahr 1986 sollte die Befürchtungen und Warnungen bestätigen. Als Reaktion auf den Aufrüstungs-Doppelbeschlusses der NATO (12. Dezember 1979) entstand das apokalyptische Zukunftsbild »Euroshima«,[4] eines auf Europa begrenzten Atomkriegs. Der Widerstand der Friedensbewegung gegen die Aufrüstung führte zu den bis dahin größten Demonstrationen der Nachkriegszeit. Es wurde ein mögliches Atomkriegsszenario heraufbeschworen, um es durch politische Agitation zu verhindern. Zur selben Zeit erfuhr die Evokation der Apokalypse ihre ironisch-zynische Verwertung, als eine US-amerikanische Reiseagentur, so wollen es zumindest Gerüchte, mit dem Spruch warb: »Besuchen Sie Europa, so lange Europa noch steht.«[5] Das Bild der Katastrophe ließ sich werbetechnisch als Aufmerksamkeitskapital einsetzen, wobei das Katastrophenfieber den Zynismus befeuerte. Wie »attraktiv« der Kollaps als Referenzrahmen war, zeigte sich in zeitgeistigen Publikationen wie *Apocalypse Culture*[6] und *Panic Encyclopedia*[7] oder in Kunstausstellungen wie *The End of The World* (1983) und dann später *Happy End* (1996). Wenn das Künstler-Architekten-Paar Hannah Vowles und Gly Banks seit 1984 als Art in Ruins an die Öffentlichkeit tritt, wird der katastropheneuphorische Zeitkontext in diagnostischer Absicht auf den Begriff gebracht.

Das katastrophische Bewusstsein, das sich im Bild der Ruine spiegelt, operiert im Spannungsfeld von positivistischer Faktizität und symbolischer Imagination. Der Rekurs auf die Katastrophe zielt, meist in kritischer Absicht, auf eine bereits existierende und, öfter noch, zu erwartende Realität. Die Katastrophe wird

4 Susanne Schregel, *Der Atomkrieg vor der Wohnungstür. Eine Politikgeschichte der neuen Friedensbewegung in der Bundesrepublik 1970–1985*, Frankfurt am Main 2011, S. 64.

5 Der Satz wurde insbesondere auch durch seine Verwendung in einem Songtext der Neue Deutsche Welle-Band Geier Sturzflug bekannt.

6 *Apocalypse Culture*, hrsg. von Adam Parfrey, New York 1987.

7 *Panic Encyclopedia*, hrsg. von Arthur Kroker, Marilouise Kroker und David Cook, New York 1989.

Ruins theory à la Simmel can be given a conciliatory spin. Cataclysmic consciousness comes into play when buildings and the necessities of life in general are abruptly destroyed by a natural force, technical failure or purposeful human intervention. Whereby spatial and temporal distance allow us to respond to the catastrophe with an aesthetic and sensational tingling. The closer it gets and the greater the threat to our own existence, the more the witnesses of a catastrophe themselves become participants and victims, and the more unaesthetic and harmful it becomes.

In the political arena the cataclysmic consciousness that arose in the nineteen-seventies and eighties is a response in particular to ecological disasters and nuclear threat. Long propagated as progress, economic and technological development was proving increasingly destructive; the explosion of the Chernobyl nuclear power plant in 1986 confirmed all fears and warnings. 'Euroshima', the apocalyptic vision of a future atomic war centred on Europe, came about in reaction to the NATO Double-Track Decision (of 12 December 1979).[4] Protests by the peace movement against military build-up resulted in the hitherto largest demonstrations of the post-war period. Seeking to stop it through political agitation, the scenario of a possible nuclear war was conjured up. At the same time, this evocation of the apocalypse was given an ironic or cynical twist in an advertising slogan one US travel agent was rumoured to have come up with: 'Visit Europe while Europe is still standing.'[5] Advertising instruments enabled the image of a cataclysm to be converted into attention capital, whereby the catastrophe craze fomented cynicism. The 'attraction' of collapse as a frame of reference was evident in such zeitgeisty publications as *Apocalypse Culture* (1987)[6] and *Panic Encyclopedia* (1989),[7] or art exhibitions like *The End of the World* (1983) and, later, *Happy End* (1996). At every public appearance made by the interventionist project Art in Ruins, initiated by the artist-architect duo Hannah Vowles and Gly Banks, the temporal context of catastrophe euphoria has always been encapsulated with diagnostic acuity.

Catastrophe consciousness as mirrored in the image of ruins operates in the field of tension between positivistic facticity and symbolic imagination. The reference to catastrophe addresses, mostly with critical purpose, already existing or, more often still, expected reality. But as such the catastrophe also mutates into an imaginary entity fuelling the thrill of self-arousal. Catastrophe-induced fear tips over into catastrophe-induced euphoria.

IMPLOSION AS IMAGE

Jencks derives his hour of birth myth from a real event, and in doing so he also ironically pinpointed the inception of postmodernism to the exact minute. From his view the implosion

4 Susanne Schregel, *Der Atomkrieg vor der Wohnungstür: Eine Politikgeschichte der neuen Friedensbewegung in der Bundesrepublik 1970–1985* (Frankfurt am Main, 2011), p. 64.

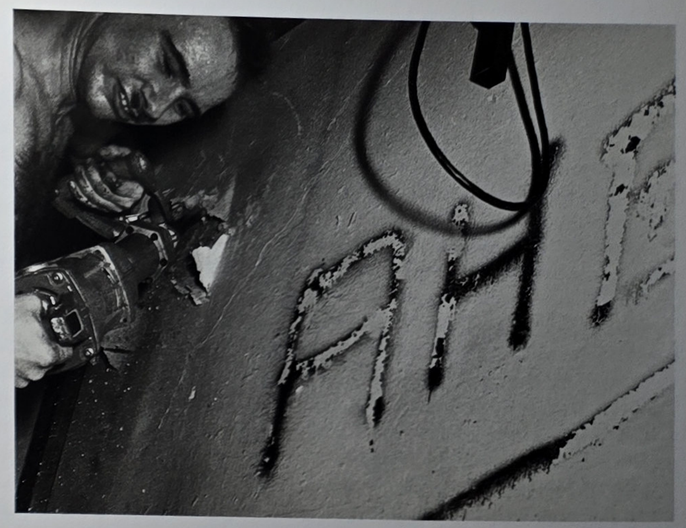
5 The phrase became well known particularly through the lyrics of a song by the German New Wave band Geier Sturzflug: 'Besuchen Sie Europa (solange es noch steht)'.

6 Adam Oarfrey, ed., *Apocalypse Culture* (New York, 1987).

7 Arthur Kroker, Marilouise Kroker, and David Cook, eds., *Panic Encyclopedia* (New York, 1989).

N.U. Unruh (Einstürzende Neubauten), *Berlin Atonal*, SO36, West-Berlin, 1982.

N.U. Unruh (Einstürzende Neubauten), *Berlin Atonal*, SO36, West Berlin, 1982.



dabei aber auch zu einem der Selbsterregung dienenden Imaginären. Katastrophenangst schlägt um in Katastropheneuphorie.

DIE IMPLOSION ALS BILD

Der Architekt und Architekturtheoretiker Charles Jencks leitet den von ihm ausgemachten Geburtsstundenmythos der Postmoderne von einem realen Ereignis ab – dem Beginn der Sprengung von Pruitt-Igoe –, wobei er ironisch den Beginn der neuen Epoche auf die Minute genau bestimmt. Aus seiner Sicht nimmt die Implosion als Überwindung einer als elend erachteten Moderne durchaus triumphale Züge an. Ein anderer ruineneuphorischer Aspekt kommt mit Jencks' Pruitt-Igoe-Illustrationen ins Spiel. Unabhängig von ihrem Bezug auf das reale Ereignis, entfalten sie als Bild eines Architekturkollapses ihre eigene Wirkung. Sie funktionieren als postmoderne Implosions-Ikonen – die Implosion ist für postmoderne Theoretiker wie Paul Virilio und Jean Baudrillard ein zentraler Topos – und sie reproduzieren das Sensationelle, das jeder Gebäudesprengung inhärent ist: In dem exorbitanten Sekunden-Schauspiel eines Gebäudeeinsturzes verdichtet sich der Verfall zum Zeitkonzentrat. In ihm spiegelt sich Vergänglichkeit als ein im Tod kulminierendes Fanal des alle betreffenden Verschwindens. Das Kollapsfoto konserviert einen momentanen Bruchteil der rasanten Einsturzbewegung so, als ob sich Zeit komprimieren, anhalten und von außen betrachten ließe. Fotos und Filmaufnahmen von Implosionen zirkulieren auch heute in den unterschiedlichsten Medien. Die Sprengung von Pruitt-Igoe wurde derzeit live im amerikanischen Fernsehen übertragen. Godfrey Reggios wortloser Film *Koyaanisqatsi* von 1982 – er wurde von Philip Glass vertont – gibt dem Einsturz der Siedlung breiten optischen Raum. Und selbst Kritiker, denen die Botschaft des Films von menschlicher Naturentfremdung und Zerstörungswahn aufgesetzt erschien, erlagen der Suggestionskraft der Bilder.[8]

8 Hans-Christoph Blumenberg kritisierte den Film als »beliebige Fortschrittskritik«, war aber fasziniert von dem »seltsamen rauschartigen Zustand, den dieser Film, einer Droge gleich, sogar in den Köpfen von Skeptikern auszulösen vermag«. Hans-Christoph Blumenberg, »Die schärfste Droge«, in: *Die Zeit*, 1983, Nr. 46.

assumes an altogether triumphant aura as a victory over what was considered the wretched state of modernism. A further aspect of euphoric 'ruinphilia' is brought into play by Jencks's illustrations of the Pruitt-Igoe event. Regardless of their correspondence to the actual event, as an image of architectural collapse they generate their own effect. They act as postmodern icons of implosion – for postmodernist theorists like Paul Virilio and Jean Baudrillard the implosion is a central topos – and reproduce the sensational dimension inherent in every detonated building. In the exorbitant instantaneous spectacle of a collapsing building, decay is compressed into a concentrate of time. Mirrored in it is ephemerality as a beacon of all-encompassing disappearance that culminates in death. The photograph of the detonation conserves a momentary fragment of the rapid motion of collapse, as if time could be condensed, stopped and observed from the outside.

Photos and film recordings of implosions circulate in all variety of media. The detonation of Pruitt-Igoe was broadcast live on US television. Godfrey Reggio's 1982 film *Koyaanisqatsi* (without any dialogue or spoken commentary but with a soundtrack by Philip Glass) offers ample visual space to the demolition of the housing project. Even critics who felt the film's message about mankind's corruption of nature and mania for destruction was contrived were nonetheless overwhelmed by the suggestive power of the images.[8] Images of implosions cropped up in the media, in film and in art. In the late nineteen-eighties Ulrich Horndash incorporated images of implosions in his architecture-related wall paintings such as *Alter Ego*. Horndash comments: 'In truth our alter ego is a vanishing act that creates momentary artificial ruins . . .'[9] In the early nineteen-nineties Rachel Whiteread created her three-part series of prints *Demolished*, documenting the 'disappearance' of three tower blocks in an area of East London. The seven-screen

8 Hans-Christoph Blumenberg lambasted the film for its 'arbitrary criticism of progress', but was fascinated by the 'strangely rapturous state that, like a drug, the film induced even in the minds of sceptics.' Hans-Christoph Blumenberg, "Die schärfste Droge", *Die Zeit*, no. 46, 1983.

9 Ulrich Horndash, *immer: Grundriss! : Kinder! Kinder!* (Munich, 1992), p. 49.

In den Medien, im Film und im Kunstkontext tauchten immer wieder Implosionsbilder auf. So integrierte Ende der 80er-Jahre Ulrich Horndash in einer architekturbezogenen Wandmalerei wie *Alter ego* Implosionsbilder. – Horndash: »In Wahrheit nämlich ist unser Alter ego ein Künstler des Verschwindens, der für Augenblicke künstliche Ruinen schafft (…)«[9] – Anfang der 90er-Jahre dokumentierte Rachel Whitereads in der dreiteiligen Serie *Demolished* das »Verschwinden« dreier Wohnblöcke in einer Gegend von East London. Die 1996 entstandene, groß angelegte Videoinstallation *Detonation Deutschland* von Julian Rosefeldt und Piero Steinle führt chronologisch Gebäudesprengungen seit 1945 vor Augen. Was in den 90er-Jahren im Kunst- und Ausstellungskontext aufschien, war auf bestimmte Weise bereits in den 70er- und frühen 80er-Jahren von Punks und vom Punk affizierten Bands wie Einstürzende Neubauten in einem anderen kulturellen Milieu antizipiert worden.

MAGISCHER REALMYTHOS

Jencks Geburtsmythos der Postmoderne rekurriert auf ein konkretes Ereignis, das er symbolisch überhöht. Der Bandname »Einstürzende Neubauten« hingegen flotiert frei als Untergangsmetapher ohne konkrete Referenz. Trotzdem wird die Band immer wieder mit realen Vorfällen, insbesondere mit dem Einsturz der Berliner Kongresshalle, in Verbindung gebracht. So, als ob sich hier Reales und Imaginäres mythologisch durchdringen müssten, verlegt etwa ein Punk-Lexikon sogar das Einsturzdatum der Halle (irrtümlicherweise) vom 21. Mai auf den 1. April 1980, das Datum des ersten Auftritts der Band.[10] Klaus Maeck, Mitbegründer des ersten Punk-Plattenladens und für einige Zeit Manager von Einstürzende Neubauten, forcierte die magische Referenz aufs Reale: »Ich habe auch immer gerne weiterverbreitet, dass solche Sachen passieren, wenn die Neubauten spielen. Bei dem Konzert in Moskau ist auch am Tag der Ankunft, also kurz vor dem Konzert, ein leerstehendes Hochhaus, auch noch ein Neubau, zusammengefallen. Das haben wir dann auch in einen Zusammenhang miteinander gebracht. Und das mit der Kongresshalle war natürlich genial, das passte genau in die Zeit. Da ging es um *Kollaps*, das erste Album, und *Für den Untergang*, die erste Single. Was konnte da also besseres passieren?«[11]

KOLLAPS

»Kollaps / bis zum Kollaps // nicht viel Zeit // Kollaps / bis zum Kollaps // nicht viel Zeit // Kollaps / Unsre Irrfahrten // zerstören die Städte // und nächtliches Wandern // macht sie dem Erdboden gleich // Kollaps / alles was ich kriegen kann // Alles in mich rein // Kollaps / süßer Kollaps // bitter und bitter und bitter // bis zum Kollaps // Horden / die neue Goldene Horde // diesmal ohne Dschingis Khan // wir zerstören die Städte // nächtliches Wandern macht uns blind // Kollaps / sei mein Kollaps // Kollaps / nicht viel Zeit / nicht viel Zeit // schlag schneller schrei lauter // leb

9 Ulrich Horndash, *immer: Grundriss! : Kinder! Kinder!*, hrsg. von Helmut Friedel, München 1992, S. 49.

10 Christian Graf, *Punk! Das Lexikon*, Berlin 2003, S. 221.

11 Klaus Maeck in: *Nur was nicht ist, ist möglich. Die Geschichte der Einstürzenden Neubauten*, hrsg. von Max Dax und Robert Defcon, Berlin 2006, S. 43.

video installation *Detonation Deutschland* (1996) by Julian Rosenfeldt and Piero Steinle presents a chronological review of building demolitions since 1945. The subjects treated in the context of art and exhibitions in the nineteen-nineties had, in a certain manner, already been anticipated in a different cultural setting by punks and punk-influenced bands like Einstürzende Neubauten in the nineteen-seventies and early eighties.

MAGICAL REAL MYTH

Jencks's birth myth makes reference to a concrete event that he symbolically embellishes. By contrast, the name of the band 'Einstürzende Neubauten' is a free-floating metaphor of doom without specific reference. Nonetheless the band is repeatedly associated with real events, especially the collapse of the Berlin Congress Hall. As if real and imaginary worlds per se had to mythologically pervade each other, one lexicon of punk, for instance, (erroneously) shifted the date of the hall's collapse from 21 May to 1 April 1980, the date of the band's very first concert.[10] Klaus Maeck, one of the founders of the first punk record shop and for a while manager of the Einstürzende Neubauten, stressed the magical reference to real events: 'I've always enjoyed spreading claims that things like that happen when the Neubauten play. At the concert in Moscow, on the day of our arrival just before the gig, a vacant tower block – newly built as well – collapsed. We also made a connection between the two. And of course the business with the Congress Hall was brilliant, it was typical for that period. We were doing *Kollaps* (Collapse), the first album, and *Für den Untergang* (For the downfall), the first single. Could anything better have happened?'[11]

KOLLAPS/COLLAPSE

'Collapse / until the collapse // not much time // collapse / until the collapse // not much time // collapse / our odysseys // destroy the cities // and nocturnal roaming // raze them to the ground // collapse / all I can get // everything into me // collapse / sweet collapse // bitter and bitter and bitter // until the collapse // hordes / the new Golden Horde // this time without Genghis Khan // we destroy the cities // nocturnal roaming makes us blind // collapse / be my collapse // collapse / not much time / not much time // beat faster cry louder // live faster / not much time until the collapse // we are the new Golden Hordes // this time without Genghis Khan // not much time until the collapse // burn me, tear me down // bitter / bitter / bitter / bitter'[12]

EGO-DELIRIUM, ARCHITECTURAL LINK

The eschaton evoked in *Kollaps* became the occasion for an excessive intensification of life incorporating ruination and accompanied by romanticist echoes of death. In this, the imagined ruinousness serves to heighten the self on the brink of destruction. The collapse

10 Christian Graf, *Punk! Das Lexikon* (Berlin, 2003), p. 221.

11 Klaus Maeck, in *Nur was nicht ist, ist möglich: Die Geschichte der Einstürzenden Neubauten*, Max Dax and Robert Defcon, eds. (Berlin, 2006), p. 43.

12 Einstürzende Neubauten, 'Kollaps', 1981, written and composed by Blixa Bargeld, FM Einheit, N. U. Unruh. For original German lyrics see: http://www.lyricsmania.com/kollaps_lyrics_einstuerzende_neubauten.html.

schneller / bis zum Kollaps nicht viel Zeit // wir sind die neuen Goldenen Horden // diesmal ohne Dschingis Khan // bis zum Kollaps nicht viel Zeit // verbrenn mich reiß mich nieder bitter / bitter / bitter / bitter / bitter«[12]

ICH-DELRIUM, ARCHITEKTURBEZUG

Die in *Kollaps* beschworene Endzeit wird zum Anlass einer exzessiven Lebensintensivierung mit romantizistischen Todesanklängen, die die Ruinierung inkorporiert. Das imaginierte Ruinöse dient hier der Ich-Steigerung am Rande der Zerstörung. Der außerhalb des Ichs verortete und auf das Ich übertragene Zusammenbruch wird dieser Absicht untergeordnet. Das Reale, das sich aus dieser Perspektive jeder politischen Veränderung entzieht, wird zum imaginierten Desaster, das das Ich in eine Art Delirium versetzt.

Ein Titel des Albums *Kollaps* trägt den bezeichnenden Titel *Draußen ist feindlich*. Eine derartige Weltsicht, legt den Rückzug nach Innen nahe. Als architektonisches Äquivalent dieses Rückzugs kann ein von Blixa Bargeld und der Band benützter Raum betrachtet werden: »Er liegt eine halbe Stunde von der letzten Busverbindung entfernt, direkt unter einer vielbefahrenen Stadtautobahn […]. Der Eingang, ein kleines dunkles Loch, kaum höher als 50 cm, im dichten Gestrüpp versteckt, führt nach 2 m in einen völlig verstaubten 2×3 m Raum, der eine Höhe von 1,40 m aufweist.«[13] Der versteckte, hermetische Raum funktionierte wie ein fensterloser Bunker, der jeden auf sich selbst zurückwarf und zum gebückten Stehen zwang. Von draußen drangen die rhythmischen Fahrgeräusche der vorbeifahrenden Autos ein. Hier wird deutlich, was die frühen Auftritte von Einstürzende Neubauten prägte und sie über die Musikproduktion hinaus in die Richtung einer installativen Klangperformance rückte: Neben der Einbeziehung von Geräuschen, spielt insbesondere der Architekturbezug eine entscheidende Rolle. Die Architektur ist hier Aufführungsort und Kulisse, Resonanzraum und Klangmaterial und sie ist Ruine und Ort der Ruinierung. Der von Sōgo Ishii gedrehte Film *½ Mensch* beginnt mit dem Gang durch Ruinen und führt an einem Berg von Monitoren vorbei in eine aufgelassene Fabrikhalle, wo die Musiker ihre Instrumente und die Umgebung bearbeiten. Die Exekution des Titels *Autobahn* findet auf der Straße vor der Kulisse drapierter Autowracks statt. Musizieren wird hier zum Demontieren. Der Musik-Geräusch-Duktus ist hart, aggressiv, expressiv, intensiv, hochenergetisch. Der Einsatz des von N. U. Unruh entwickelten Stahlschlagzeugs, der Einsatz von Bohrern und Sägen, das Kreischen, Schreien und Hämmern erzeugen am Rande der Verletzung einen emotional elektrifizierenden Spannungsbogen, der Innen und Außen kurzschließt. Ein katastrophisch entfesselter Klangaufruhr richtet sich äußerst vital gegen ein imaginiert Katastrophisches. Die erwähnte Verbunkerung – zumindest ließe sich das »geschlossene Fenster« dahingehend interpretieren – taucht

12 Einstürzende Neubauten, *Kollaps*, 1981, written & composed by Blixa Bargeld, FM Einheit, N.U. Unruh. http://www.lyricsmania.com/kollaps_lyrics_einstuerzende_neubauten.html.

13 Klaus Laufer, »Eingeschlossene Bergleute machen sich zum Beispiel durch Klopfzeichen bemerkbar«, in: *Geniale Dilletanten*, hrsg. von Wolfgang Müller, Berlin 1982, S. 21.

situated outside the self and transferred onto the self is subordinated to this purpose. The dimension of reality that from this perspective evades every political change becomes the imagined disaster capable of transporting the self into a kind of delirium.

One track on the album *Kollaps* has the telling title *Draussen ist feindlich* (Outside is hostile). A worldview of this nature strongly suggests inner withdrawal. There was a space used by Blixa Bargeld and the band that could considered an architectural equivalent of this withdrawal: 'It's located about half an hour away from the last bus stop, directly beneath a busy city motorway. . . . The entrance is a small dark hole, barely fifty centimetres high, hidden behind thick undergrowth, which after two metres leads into a completely dust-covered room 2 x 3 metres wide and 1.4 metres high.'[13] This hidden, hermetic space served as a windowless bunker that threw you back on yourself and forced you to stand stooped. The rhythmical road noise of traffic driving overhead penetrated from the outside. This gives a clear indication of the aspects that characterised Einstürzende Neubauten's early concerts and propelled them beyond music production towards sound performance/installation: besides the inclusion of ambient noise a decisive role is played especially by the presence of architecture. Here, architecture is venue and backdrop, resonance chamber and sound material; it is a ruin and the site of ruination. The film *1/2 Mensch* (1/2 man) (1986) made by Sogo Ishii starts with a passage through ruins leading into an abandoned industrial hall past stacks of speakers to where the musicians are belabouring their instruments and their surroundings. The song 'Autobahn' is performed on a road against a backdrop of entangled car wrecks. Making music is tantamount to dismantling. The music-noise approach is hard, aggressive, expressive, intense, and high energy. On the verge of inflicting injury, the use of the steel percussion developed by N. U. Unruh, the use of drills and saws, the screeching, screaming and hammering generate an emotionally electrifying field of tension that short-circuits both internally and externally. A catastrophically unleashed uproar of sound pits itself with utmost vitality against an imagined notion of catastrophe. The aforementioned 'bunkering' – at least the 'sealed window' might suggest this interpretation – crops up again in a veiled threat voiced in the preface of *Geniale Dilletanten*: 'We don't make mistakes any more, we will repeat nothing behind closed windows, scream yourself to death.'[14]

THE TÖDLICHE DORIS DOWNFALL SHOW

Wolfgang Müller writes: 'On 4 September 1981 the "Festival of the Brilliant Dilletantes" [The Great Downfall Show] took place in Tempodrom in Berlin. Taking up the term coined by Carl Einstein, this is the name Blixa Bargeld, singer and guitarist in the Einstürzende Neubauten, had given the festival.'[15] Müller performed at the 'Downfall Show' with Die Tödliche Doris, the band he had

13 Klaus Laufer, "Eingeschlossene Bergleute machen sich zum Beispiel durch Klopfzeichen bemerkbar", in *Geniale Dilletanten*, Wolfgang Müller, ed. (Berlin, 1982), p. 21.

14 Ibid., Blixa Bargeld, "Zum Geleit", p. 7.

15 Wolfgang Müller, *Subkultur Westberlin, 1979–1989: Freizeit* (Berlin, 2013).

in einer Art von Drohung im Vorwort zu *Geniale Dilletanten* wieder auf: »Wir machen keine Fehler mehr, wir werden nichts bei geschlossenem Fenster wiederholen, schrei dich zu Tode.«[14]

UNTERGANGSSHOW TÖDLICHE DORIS

Wolfgang Müller: »Am 4. September 1981 fand im Berliner Tempodrom das ›Festival der Genialen Dilletanten – Die große Untergangsshow‹ statt. In Anlehnung an die Wortschöpfung von Carl Einstein hatte Blixa Bargeld, Sänger und Gitarrist von Einstürzende Neubauten, dem Festival diesen Namen gegeben.«[15] Müller war mit Die Tödliche Doris, die er 1980 zusammen mit Nikolaus Utermöhlen gegründet hatte,[16] auf der *Untergangshow* aufgetreten und gab auch nachträglich die »Programmschrift« des Festivals heraus. Der Name Die Tödliche Doris fungiert als ein Fantasma, in dessen Dienst sich die Mitglieder der Künstlergruppe stellen, um tradierte Gattungsgrenzen zu überschreiten. Darin klingt die Überdosis an. Ebenfalls auf den Tod rekurrieren das Sprech-Musikstück *Sieben tödliche Unfälle im Haushalt* und *Der Tod ist ein Skandal*. Ein expliziter Bezug auf die Katastrophe erfolgt im *Naturkatastrophenballet* und in dem *Naturkatastrophenschrank* mit den Relikten des Balletts. In dem mehrfach auf der Bühne aufgeführten Ballett – es gibt auch eine Videofassung vor der verdeckten Berliner Mauer – treten Wolfgang Müller, Käthe Kruse und Nikolaus Utermöhlen als dilettierende Musiker vor ein brennendes Mikrofon, das seine eigene Zerstörung akustisch überträgt und nach seinem Absturz die »Musiker« tonlos agieren lässt. Die Katastrophe wird hier auf das Medium und das technische Equipment ausgelagert. Dessen Ruinierung geschieht unter katastrophenfrohem Elektro-Feuer-Rascheln des sich selbst aufnehmenden Mikrofons.

Die tödliche Doris stieß ironisch und mitunter gezielt peinlich in die Ruinenbereiche von Tod und Katastrophe vor. Das theoretische Fundament hatte gewissermaßen der Merve Verlag geliefert, der schon früh die Schriften französischer, postmoderner Theoretiker in deutscher Übersetzung publiziert hatte. Im gegenwärtigen Zusammenhang sei insbesondere Jean Baudrillards theoretische Umkreisung von Tod und Tausch erwähnt. So erschienen Ende der 70er-Jahre im Merve Verlag seine Bücher *Agonie des Realen, Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen* und *Der Tod tanzt aus der Reihe*. Mitte der 80er-Jahre forderte Baudrillard in seinem Werk *Die fatalen Strategien*, an die Stelle kritischer Negation den übersteigernden Exzess zu setzen, was als Methode auch von Die tödliche Doris eingesetzt wurde.

PUNK

Mitte der 70er-Jahre entstand Punk. Die erste Punkwelle wurde bereits Anfang der 80er-Jahre für tot erklärt, aber weitere folgten. Insbesondere die explizite Propagierung des Dilettantismus verband die *Untergangsshow* mit Punk und seiner immer wieder

14 Blixa Bargeld, »Zum Geleit«, in: *Geniale Dilletanten*, hrsg. von Wolfgang Müller, Berlin 1982, S.7.

15 Wolfgang Müller, *Subkultur West-Berlin 1979–1989. Freizeit*, Berlin 2013.

16 Weitere Mitglieder waren: von Juni 1980 bis 1981 Chris Dreier, ab 1981 Dagmar Dimitroff, ab 1982 Tabea Blumenschein und Käthe Elke Kruse. Auflösung: 1987.

founded in 1980 together with Nikolaus Utermöhlen,[16] and also subsequently published the festival's 'manifesto'. The band's name Die Tödliche Doris (Deadly Doris) acted as a phantasm to which the members of this group of artists who were transcending traditional genre boundaries dedicated their creative energies. Lethal overdose can be heard in the words 'Tödliche Doris'. Reference to death is also made in the spoken word songs 'Sieben tödliche Unfälle im Haushalt' (Seven deadly accidents in the home) and 'Der Tod ist ein Skandal' (Death is a scandal). Catastrophe is explicitly referred to in 'Naturkatastrophenballet' (Natural catastrophe ballet) and the 'Naturkatastrophenschrank' (Natural catastrophe cupboard) that held relics of the ballet. In this 'ballet' performed several times on stage – there is also a video version enacted in front of the hidden Berlin Wall – Wolfgang Müller, Käthe Kruse and Nikolaus Utermöhlen appear as 'dilletanting' musicians behind a burning microphone that acoustically transmits its own destruction and, after its demise, leaves the 'musicians' to perform without sound. Here the catastrophe is transferred onto the medium and the technical equipment. Its ruin takes place amid joyously catastrophic electro-pyro-crackling of the self-amplifying microphone.

Die Tödliche Doris plunge ironically and with deliberately embarrassing effect into the ruinous realms of death and catastrophe. The theoretical footing for their work was provided to some extent by Merve Verlag, which from early on had begun publishing the writings of French postmodernist theorists in German translation. In relation to the present one should mention above all Jean Baudrillard's theoretical meditations on death and exchange. In the mid-nineteen-seventies Merve Verlag published *Agonie des Realen* (The agony of the real), *Kool Killer* and *Der Tod tanzt aus der Reihe* (Death dances out of line). In the early nineteen-eighties Baudrillard's *Fatal Strategies* called for inordinate excess to replace critical negation. This approach was also adopted by Die Tödliche Doris.

PUNK

Punk emerged in the mid-nineteen-seventies. The first wave of punk was already proclaimed dead by the beginning of the nineteen-eighties, but others followed. In particular the outspoken propagation of dilettantism connected the Downfall Show with punk and its repeatedly cited programmatic reduction to 'three chords'. 'A London punk magazine reproduced a diagram showing the fingering for the chord of "A" as instructions for playing guitar with the comment, "This is a chord." Next to it was the fingering for "E": "This is another." Finally, "G": "This is a third" – followed by the call, "Now form a band."'[17] Several bands associated with the 'brilliant dilletantes' overtly identified with Dadaism. Dada proclaimed the return to the stuttered articulations of childhood as a defence mechanism in defiance of an idealistically holistic concept of art that glosses over reality.

16 Further members were: from June 1980 to 1981, Chris Dreier; from 1981, Dagmar Dimitroff; from 1982, Tabea Blumenschein and Käthe Elke Kruse. The band split up in 1987.

17 [Author unknown] "Punk: Nadel im Ohr, Klinge am Hals", *Der Spiegel*, vol. 4, 1978 p. 140. See: http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40694217.html.

Die ZickZack Katastrophe-Plakat, 1980/81.

The ZickZack Catastrophe poster, 1980/81.

zitierten, programmatischen Beschränkung auf »drei Akkorde«: Ein Londoner Punk-Blatt bildete als Spielanleitung für Gitarre das Griffbild des Akkords A mit dem Text ab: »Dies ist ein Akkord.« Daneben das Griffbild für E: »Dies ist noch einer.« Schließlich G: »Dies ist der dritte.« Und dann folgt die Aufforderung: »Nun gründe eine Band.«[17] Einige der Gruppen im Umfeld der Genialen Dilletanten bezogen sich ausdrücklich auf den Dadaismus: Zurück zum Gestammel der Kindheit als Abwehrmaßnahme gegen einen die Realität verbrämenden, idealistisch-ganzheitlichen Kunstbegriff.

Punk radikalisiert und entdifferenziert diesen Affront lautstark bis hin zur Gewalttätigkeit und latenten Selbstzerstörung. Er verweigert sich und hyperaffirmiert die Position der Deklassierten. Er greift Zuweisungen wie Müll, Schrott, Hässlichkeit, Zerfall auf. Er zelebriert sie und schreibt sie als Zerstörungsattribute dem eigenen Körper ein. Zumindest der radikale Punk der ersten Welle sieht im Erfolg und der Anerkennung ein zu vermeidendes Stigma und lehnt sie im Namen einer unhintergehbaren Authentizität ab. Der einst aggressive Ernst geht in den 80er-Jahren zunehmend in den Klamauk von Spaßbands über.

PUNKBANDNAMEN DER 1. UND. 2. GENERATION:

Abwärts, Angst, Black Flag, Blitzkrieg, Blood, Chaos UK, The Clash, Cock Sparrer, Crass, The Damned, Dead Kennedys, Dead Milkmen, Death in Vegas, Disaster Area, Descendents, Dicks, Doctors of Madness, The Drones, The Enemy, Game over, Generation X, Hass, Leather Nun, London SS, Male, The Mansfields, Menthol, Necros, No Alternative, Noise Addict, Penetration, Raped, Sex Pistols, Smash, The Stupids, Subhumans, Suicidal Tendencies, Suicide, The Suicide Commandos, The Suicide Machines, Throbbing Gristle, Total Chaos, The Stranglers, The Trashmen, The Vandals, Das Weltende[18]

PUNKBANDNAMEN DER 3. UND 4. GENERATION:

Abgefuckt, Abfluss, Abgelehnt, Absturtz, Ana Drinks Dogpiss, Anal Ratten, Arschfaltenquintett, Band ohne Anspruch, Blase 'n'

17 »Punk: Nadel im Ohr, Klinge am Hals«, in: *Der Spiegel*, 4/1978, S. 140–147.

18 Die Aufzählung ist alphabetisch und orientiert sich nicht an der Bedeutung der Bands.

Punk radicalised and de-differentiated this perceived affront with a vociferousness that extended to violence and latent self-destruction. It denied itself and offered hyper-affirmation to the position of society's outcasts. It seized on ascriptions such as refuse, junk, ugliness and decay. Punks celebrated these and inscribed them on their own bodies as attributes of destruction. Radical punk – the first wave at least – saw success and recognition as unacceptable stigmata and rejected them in the name of unbetrayable authenticity. During the nineteen-eighties punk's erstwhile aggressive gravity increasingly morphed into the slapstick of fun bands.

FIRST AND SECOND GENERATION PUNK BAND NAMES

Abwärts (Downwards), Angst, Black Flag, Blitzkrieg, Blood, Chaos UK, The Clash, Cock Sparrer, Crass, The Damned, Dead Kennedys, Dead Milkmen, Death in Vegas, Disaster Area, Descendents, Dicks, Doctors of Madness, The Drones, The Enemy, Game Over, Generation X, Hass (Hate), Leather Nun, London SS, Male, The Mansfields, Menthol, Necros, No Alternative, Noise Addict, Penetration, Raped, Sex Pistols, Smash, The Stupids, Subhumans, Suicidal Tendencies, Suicide, The Suicide Commandos, The Suicide Machines, Throbbing Gristle, Total Chaos, The Stranglers, The Trashmen, The Vandals, Das Weltende (World's End)[18]

THIRD AND FOURTH GENERATION PUNK BAND NAMES

Abgefuckt (Fucked Up), Abfluss (Drain), Abgelehnt (Turned Down), Absturtz (Crash), Ana drinks Dogpiss, Anal Ratten (Anal Rats), Arschfaltenquintett (Butt Crack Quintet), Band ohne Anspruch (Band without Aspiration), Blase 'n' Schwäche (Bladder 'n' Weakness), Die Kinder vom Bahnhofsklo (The Children of the Station Bog), Drei Flaschen in 'ner Plastiktüte (Three Losers in a Plastic Bag), Drop Pants for Food, Geht nach Hause (Go Home),

18 The list is based on the names of bands and not their importance.

Schwäche, Die Kinder vom Bahnhofsklo, Drei Flaschen in 'ner Plastiktüte, Drop Pants for Food, Geht nach Hause, Halb Mensch Halb Keks, Hartwurstsuppe, Kaputt und Schlecht, Lärmbelästigung, Leergut, No Brain No Pain, Pissed but Sexy, Rotz auf der Wiese, Schließmuskel, Staatsfeind Numma 2[19]

DIE RUINE ALS LIFESTYLE

Das Zelebrieren des Untergangs kann rückblickend auch als Modeerscheinung betrachtet werden, dementsprechend äußert sich Alexander Hacke, der Gitarrist von Einstürzende Neubauten: »Wir haben mit dieser Untergangsstimmung kokettiert. Dazu sollte man vielleicht anmerken, dass wir sehr viel Spaß dabei gehabt haben. […] Die Parole der Zeit lautete: ›Etwas sagen – aber das Gegenteil meinen‹ Aus heutiger Sicht würde ich sagen: Das war ein Sport.«[20] Und doch scheint in der Ironie Ernst auf: »Es war eine totale Endzeitstimmung, ich weiß noch, wie man gescherzt hat: ›Ich hab' meinen Untergangssekt schon im Kühlschrank‹. – wenn die Welt untergeht stoßen wir vorher nochmals nett an. Wir betrieben einen rücksichtslosen Raubbau am eigenen Körper. Ich habe damals nicht ernsthaft geglaubt, dass ich 18 werden würde, aber das bereitete mir keine Angst. Wir waren wirklich überzeugt, dass die Welt untergehen würde.«[21]

Punk brachte spezifische, Zerstörung signalisierende Modeattribute hervor und ein ritualisiertes Verhalten, das zwischen Aggression und Selbstdestruktion schwankte. Im Pogo wurde die Attacke des anderen zum Teil des Tanzes, darüber hinaus war körperliche Gewalt in oft äußerst ruder Form bei Konzerten omnipräsent: Das Publikum attackierte die Musiker, die Musiker das Publikum und das Publikum sich selbst.

Mode spielt im Punk als Abgrenzungsmerkmal und Mittel der Selbststilisierung eine herausragende Rolle. Im Umfeld der Genialen Dilletanten zelebrierte etwa Blixa Bargeld mit Gummioutfits seinen eigenen Kleidungsstil. Die Tödliche Doris entwarf zu dreizehn Musikstücken die passende Mode, und: »Doris interessierte sich schon immer für Mode. Eine der Lieblingsbeschäftigungen der Gruppenmitglieder war das öffentliche Aus- und Umziehen auf der Bühne«.[22]

Im Laufe der Zeit fand dann eine zunehmend vereinnahmende Umcodierung der Punkmode statt. Der Irokesenpunker wurde in London auf Postkarten zur touristischen Attraktion. Die Modeindustrie übernahm Punkattribute und deutete radikale Abgrenzung in Zustimmung um. Wenn Baudrillard festgestellt hatte, dass die systemische Gewalt heute weniger in der Produktion begründet läge, sondern in den systemischen Codes,[23] so lieferte die Zurichtung von Punk dafür ein Beispiel.

19 http://trashkidalex.wordpress.com/2009/08/10/skurrile-punk-band-namen/.

20 Alexander Hacke in: *Nur was nicht ist, ist möglich. Die Geschichte der Einstürzenden Neubauten*, hrsg. von Max Dax, Robert Defcon, Berlin 2006, S. 15.

21 Ebd.

22 *Die Tödliche Doris. Kunst*, hrsg. von Holger Emil Bange, Berlin 1999, S. 57.

23 Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris 1972.

Halb Mensch Halb Keks (Half Man Half Biscuit), Hartwurstsuppe (Hard-Cured Sausage Soup), Kaputt und Schlecht (Broken and Bad), Lärmbelästigung (Noise Pollution), Leergut (Empties), No Brain No Pain, Pissed but Sexy, Rotz auf der Wiese (Snot on the Meadow), Schliessmuskel (Sphincter), Staatsfeind Numma 2 (State Enemy Numma 2)[19]

RUINS AS LIFESTYLE

In retrospect the celebration of doom can also be seen as a passing fashion, echoing the comments of Alexander Hacke, guitarist of the Einstürzende Neubauten: 'We flirted with this sense of apocalyspe. But it should be said that we had a lot of fun in the process. . . . The slogan at that time was: "Say something but mean the opposite." From today's point of view I would say it was a kind of sport.'[20] And yet the irony still harbours shades of seriousness: 'The mood was completely apocalyptic and I still remember how we joked, "I've got a bottle of doomsday bubbly chilling in the fridge" – that just before the world ends we would drink a last toast together. We worked manically at wasting our bodies. Back then I didn't seriously believe I would reach the age of eighteen, but that didn't scare me. We were really convinced the world was coming to an end.'[21]

Punk gave rise to specific fashion attributes signalling destruction and a ritualised mode of behaviour that alternated between aggression and self-destruction. Dancing pogo, the other person's attack became a part of the dance; what is more, concerts in general were pervaded by an often extremely coarse form of physical violence. Audiences attacked musicians, musicians attacked their audiences and spectators attacked each other.

Fashion played a preeminent role in punk as an emblem of differentiation and a means of self-stylisation. In the 'brilliant dilletantes' milieu Blixa Bargeld, for instance, wore rubber outfits to celebrate his particular dress code. Die Tödliche Doris designed fashion to match each one of thirteen musical pieces, stating that, 'Doris was always interested in fashion. One of the band members' favourite activities was publicly dressing up or undressing on stage.'[22]

In the course of time punk fashion became recoded in an increasingly appropriative manner. Depicted on postcards, Mohawk punks in London became a tourist attraction. The fashion industry adopted punk attributes and reinterpreted radical demarcation as affirmation. Baudrillard's observation[23] that, today, systematic violence is less rooted in production than in systematic codes finds exemplary confirmation in the transformation of punk.

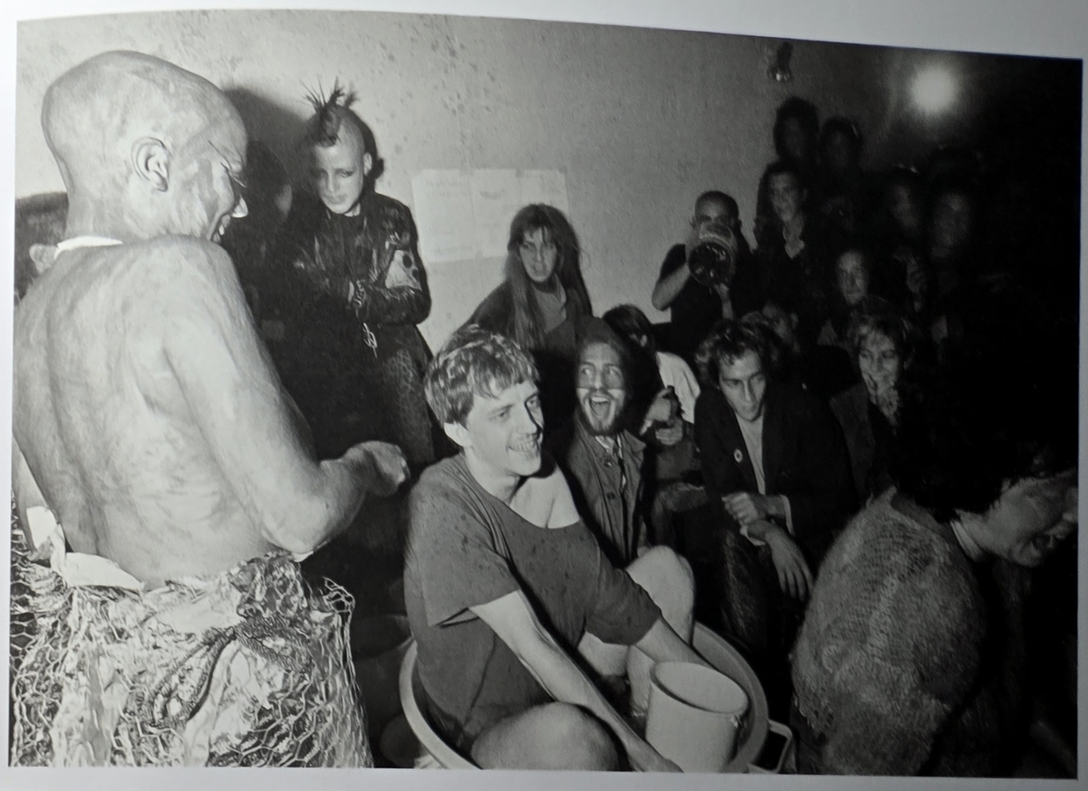
19 See https://trashkidalex.wordpress.com/2009/08/10/skurrile-punk-band-namen.

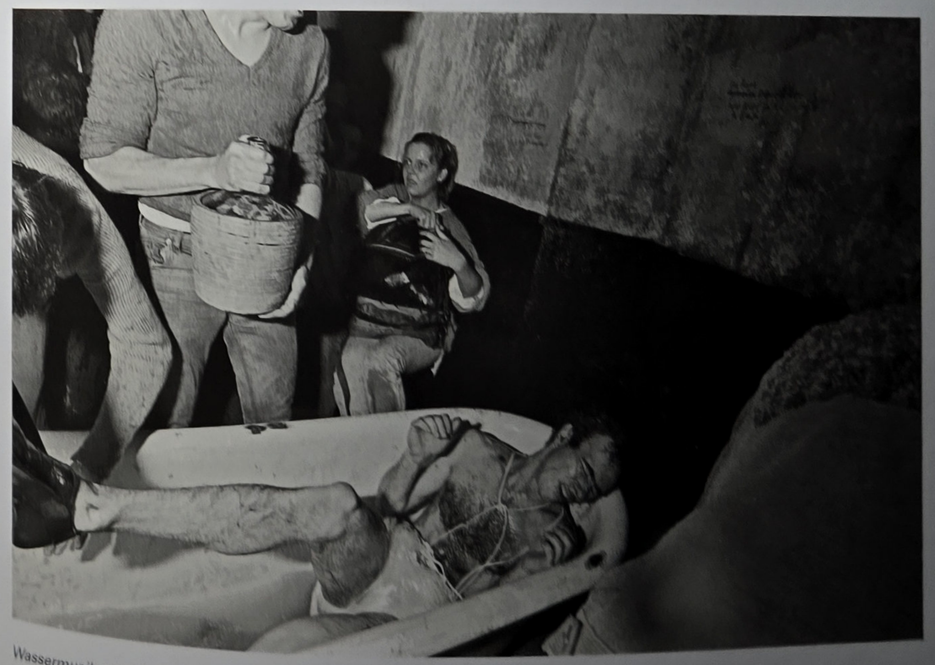
20 Alexander Hacke, *Nur was nicht ist ist möglich: Die Geschichte der Einstürzenden Neubauten*, Max Dax and Robert Defcon, eds. (Berlin, 2006), p. 15.

21 Ibid.

22 Holger Emil Bange, ed., *Die Tödliche Doris: Kunst* (Berlin, 1999), p. 57.

23 Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe* (Paris, 1972).





Wassermusik, einzige gemeinsame Performance von Die Tödliche Doris und Einstürzende Neubauten, in der Plastikwanne Wolfgang Müller (Die Tödliche Doris), Risiko, West-Berlin, 1982.

Wassermusik, einzige gemeinsame Performance von Die Tödliche Doris und Einstürzende Neubauten, in der Badewanne N.U. Unruh (Einstürzende Neubauten), im Publikum mit Tasche: Margarita Broich (Schauspielerin), Risiko, West-Berlin, 1982.

Water Music was the only performance Die Tödliche Doris and Einstürzende Neubauten ever did together. Lying in the bath is N. U. Unruh (Einstürzende Neubauten). In the audience, holding onto her handbag, is Margarita Broich (actress), Risiko, West Berlin, 1982.

Water Music was the only performance Die Tödliche Doris and Einstürzende Neubauten ever did together. Sitting in the plastic tub is Wolfgang Müller (Die Tödliche Doris), Risiko, West Berlin, 1982.

Konzert der Band The Clash, Markthalle, Hamburg, 1980.

The Clash concert, Markthalle, Hamburg, 1980.

DIY ALS GEGENSTRATEGIE ZUR KOMMERZIELLEN KULTUR

DIY AS A COUNTER-STRATEGY TO COMMERCIAL CULTURE

JUSTIN HOFFMANN

Der Do-it-yourself-Gedanke ist heute weit verbreitet. Unter diesem Begriff werden derzeit die unterschiedlichsten Tätigkeiten wie Stricken, selbst produziertes Design oder das Reparieren elektronischer Geräte zusammengefasst. Gleichsam als Gegenbewegung zur Digitalisierung der Umwelt haben handwerkliche Praktiken in den letzten Jahren eine Renaissance erlebt. Sogar das Guerilla Knitting, das Bestricken von Objekten im öffentlichen Raum, fand in fast allen deutschen Metropolen viele Anhänger.

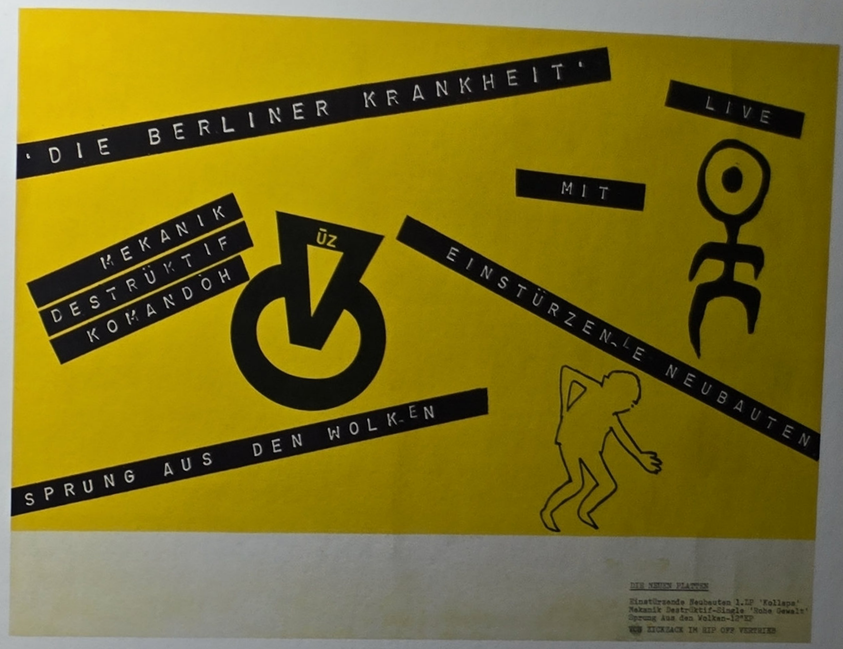
ICH MACHE SELBST MUSIK

Im Unterschied zu heute stand Ende der 1970er- und Anfang der 1980er-Jahre die Musik im Zentrum des Do-it-yourself, wenngleich auch andere Bereiche wie Film, Journalismus und bildende Kunst hiervon infiziert wurden. Der kommerzielle Musikmarkt wurde in den 1970er-Jahren von sogenannten Supergroups beherrscht, deren Auftritte man in »Rockpalästen« im Fernsehen bewundern durfte. Neue Prinzipien mussten entwickelt und verbreitet werden, damit Menschen überhaupt wieder anfingen selbst Musik zu machen. Punk gab die Empfehlung, dass gute Songs lediglich aus drei Akkorden zu bestehen bräuchten. Außerdem sollte man sich anstatt teurer Anlagen und Instrumente billige Instrumente und Verstärker zulegen. Entsprechend scharf und rau wurde der Sound. Filigrane Soli in Stücken wurden abgelehnt, wie überhaupt die Präsentation musikalischer beziehungsweise technischer Virtuosität. Hürden wie teure Ausgaben für Equipment oder eine langjährige Ausbildung wurden damit abgeschafft und überwunden. Mit der Verbreitung aktiver DI-Boxen (Direct Injection-Boxen) Anfang der 1980er-Jahre wurden große Verstärker auf der Bühne hinter den Musikern (= Backline) gleichsam überflüssig. In den 1970er-Jahren dienten den Bands noch hohe Wände von Marshall-Verstärkern als Hintergrundkulisse. Zur gleichen Zeit kam der erste billige, kleine Synthesizer, der

The do-it-yourself idea is now commonplace. Today the term describes a mixed array of activities, be it knitting, independently produced design or repairing electronic devices. As a kind of counter-movement to the digitalization of our world, craft-based practices have enjoyed a renaissance over recent years. Even so-called yarn bombing, installing knitted or crocheted objects in public spaces, has found numerous followers in almost all German cities.

I MAKE MY OWN MUSIC

Unlike today, in the late nineteen-seventies and early eighties music was at the fore of the DIY spirit, although other activities such as film, journalism and art were also affected by it. In the nineteen-seventies the commercial music market was dominated by supergroups showcased for our pleasure on the live music TV show *Rockpalast* (rock palace). New principles had to be developed and propagated if people were ever going to start making their own music again. Punk advocated the idea that a good song needed no more than three chords. In addition, acquiring cheap instruments and amps were considered superior to expensive equipment and instruments. The sound became correspondingly harsh and raw. Intricate guitar solos were spurned, as indeed was any kind of musical or technical virtuosity. This removed or overcame the obstacles of the high cost of equipment or lengthy musical training. The growing popularity of active DI (direct injection) boxes in the early nineteen-eighties made the big amps stacked behind the musicians on stage, their 'backline', redundant. Great walls of Marshall amps still served as backdrops to bands in the nineteen-seventies. In the same period the first cheap, small synthesizer called the Casio VL-1 became available. It offered a very limited range of programmable sounds, but could also be used as a calculator. Adopted by numerous bands, the distinctive 'Casio' sound achieved fame, for instance, through the charts hit by the



Die Berliner Krankheit, Tourplakat, 1981.

The Berlin Illness, tour poster, 1981.

Casio VL-1, zum Einsatz. Er erlaubte in sehr begrenztem Umfang die Programmierung von Sounds, außerdem konnte er auch als Taschenrechner eingesetzt werden. Zahlreiche Bands benutzten ihn. Bekannt wurde der charakteristische Casio-Sound unter anderem durch den Hit *Da Da Da* der deutschen Band Trio. Prinzipiell galt für Musiker der Grundsatz: Um billig zu klingen, muss man billige Instrumente kaufen. Und dies war positiv gemeint. In Deutschland prägte der Künstler und Musiker Wolfgang Müller (Mitglied von Die Tödliche Doris) den Begriff des »Genialen Dilletanten«. Der Rechtschreibfehler in diesem Ausdruck deutete bereits an, um was es Müller ging: Es gibt in der kulturellen Praxis keine Fehler, nur Formulierungen gegen die Norm. »Das Verspielen, das Verschreiben als positiver Wert, als Möglichkeit zu neuen, noch unbekannten Ausdrucksformen zu gelangen, soll möglichst universell angedeutet werden.« Diese interdisziplinäre Idee wurde 1981 durch ein Festival und 1982 durch ein Buch im Merve Verlag verbreitet.

ICH MACHE MIR SELBST EINE ZEITSCHRIFT

Das auffallendste Phänomen des Das-mache-ich-selbst war in jener Zeit die Entstehung einer Unmenge neuer Zeitschriften, sogenannter Fanzines (= Fan-Magazines). Dabei war das Fanzine weit mehr als eine Art Infodienst für Musikfans. Es diente genauso zur privaten Artikulation zu allen Themen, die Menschen beschäftigten. Der Ausgangspunkt blieb zwar stets die Popmusik, aber ansonsten konnten Fanzines Äußerungen zu den unterschiedlichsten Fragen über Kultur und Politik enthalten. Nur wenige Fanzines berichteten überhaupt nicht mehr über Musik, wie zum Beispiel *Plastic Indianer* (München), *Take Off* (Hamburg), *Achtzig* (Schweiz) oder die Nummer 11 des viel gelesenen *Willkürakt* (Hamburg). Die lokale, authentische Erfahrung spielte eine zentrale Rolle. Mit Fanzines konnte man sich über die Szenen in den jeweiligen Regionen informieren. Zwar wurden Fanzines

German band Trio, 'Da Da Da'. Musicians followed a simple maxim: If you want to sound cheap you have to buy cheap instruments. This was meant positively. In Germany the artist and musician Wolfgang Müller (member of Die Tödliche Doris) coined the term 'geniale Dilletanten' (brilliant dilletants). The spelling mistake in this epithet was an indication of Müller's concern: in cultural praxis there is no such thing as mistakes, only formulations that cut against the norm. 'Mis-playing, mis-spelling as a positive value, as a possibility for achieving new, as yet unknown forms of expression should be propagated as universally as possible.' This interdisciplinary idea was disseminated through a festival in 1981 and a book published by Merve Verlag in 1982.

I MAKE MY OWN MAGAZINE

The most striking phenomenon of the DIY spirit at that time was the emergence of a host of new publications called fanzines. As such the fanzine was far more than some kind of news source for music fans. It was just as much a platform for private articulation on whatever issues were of concern to people. Although the main focus was always pop music, fanzines could also contain views on the most varied sets of themes regarding culture and politics. Only a few fanzines actually stopped reporting on music, for example Plastic *Indianer* (Munich), *Take Off* (Hamburg), *Achtzig* (Switzerland) or issue no. 11/1981 of the widely read *Willkürakt* (Hamburg). Local, authentic experience played a crucial role. Fanzines gave information about the various scenes throughout the regions. Although fanzines were frequently produced from a highly personal perspective their creators still viewed themselves as part of the same subculture.

The punk movement's first fanzines originated in England in 1976/77. The best-known titles were *Sniffin' Glue* and *Ripped & Torn*. It is a token of how quickly the significance of these

häufig aus einer extrem persönlichen Perspektive produziert, trotzdem begriff man sich als Teil einer Subkultur.

Die ersten Fanzines der Punk-Bewegung sind 1976/77 in England entstanden. Die bekanntesten waren *Sniffin' Glue* und *Ripped & Torn*. Wie schnell die Bedeutung dieser Zeitschriften erkannt wurde, zeigt sich auch daran, dass die ersten zehn Ausgaben von *Sniffin Glue* schon wenige Jahre nach ihrem Erscheinen in einem Sammelband bibliophil nachgedruckt wurden. Als das erste deutsche Fanzine gilt *The Ostrich*, das von März 1977 an erschien. Herausgegeben wurde es von Franz Bielmeier, Gitarrist der Düsseldorfer Bands Charley's Girls und Mittagspause. Im Layout orientierten sich Punk-Fanzines oftmals an dem Stil von Erpresserbriefen, was eine Menge an Schneide- und Klebearbeit erforderte. An Drastik, Humor, Einfallsreichtum und Härte versuchten sich die verschiedenen Fanzine-Macher gegenseitig zu übertreffen. Andere Fanzines abzuwerten war Standard.

Im Fahrwasser der Attacken gegen die linke Alternativkultur schwammen auch einige rechtsradikale Fanzines mit. *ZLOF* aus München druckte zum Beispiel eine Werbung für Junge Nationaldemokraten ab. Das Fanzine *Lächerlich*, ebenfalls aus München, wurde von einem späteren NPD-Mitglied herausgegeben. Dem rechtsradikalen Spektrum gehörte auch das Frankfurter Fanzine *Totale Vernichtung* an. Aus Brühl, dem Standort des rechten Musiklabels Rock-O-Rama, kam *Der kleine Bierfreund*. Als Jahr der ersten Ausgabe gab das Fanzine 1934 an. Die Zahl der Publikationen verringerte sich im Laufe der 1980er-Jahre deutlich, bis sich die Hardcore- und Grunge-Szene dieses Mediums annahm.

ICH MACHE MIR SELBST EIN MUSIKLABEL

Mit der Entstehung des Punk wurde die Kassette als billigster und deshalb für alle leicht zugänglicher Tonträger (wieder)entdeckt. Moderne Kassettenrekorder hatten in jener Zeit ein Doppeldeck zum Kopieren einer Kassette und eine Aufnahmefunktion – alles, was zur Vervielfältigung von Musik notwendig war. Fast jeder konnte sich so ein Gerät leisten. Presswerke für Schallplatten waren dagegen selten und meist mit der Musikindustrie vertraglich verbunden. Auflagen unter 500 Stück wurden aus Rentabilitätsgründen kaum produziert. Mit der Kassette konnte man nun das System von teuren Studios und Presswerken umgehen. Dabei war die Kassette an sich kein Underground-Medium. Auch die großen Konzerne gaben Musikkassetten heraus. Allerdings wurde erst durch Punk ihr subversives Potenzial erkannt. Mit diesem Medium wurden (oft illegal) Live-Konzerte oder im Proberaum eigene Stücke aufgezeichnet. Diese Aufnahmemethode verbreitete sich Ende der 1970er- und Anfang der 1980er-Jahre rasant. »Es wurde ein neuer Volkssport. In einem Sonderheft der englischen Zeitung ZIGZAG aus dem Jahr 1981 sind allein tausend britische Tapes aufgeführt, und ein Ende ist noch nicht abzusehen. Auch in Deutschland zündete diese Idee in den frühen Tagen der Achtziger. Fernab der großen und kleinen Plattenfirmen begannen Menschen allerorten, ihre Musik zu konservieren und unters Volks zu bringen.« Natürlich reagierte

magazines was recognised that within just a few years of their publication the first ten issues of *Sniffin' Glue* were reprinted in a bibliophile collection. The first fanzine in Germany is thought to be *The Ostrich*, published from March 1977 onwards. It was published by Franz Bielmeier, guitarist in the Düsseldorf bands Charly's Girls and Mittagspause. The layout tended to adopt the aesthetic of ransom notes, which entailed a lot of cutting out and gluing. The various magazine makers tried to outstrip each other for drastic effect, ingenuity and humour. It was quite normal to put down rival fanzines.

The bandwagon of attacks on left wing alternative culture was also joined by several far-right fanzines. *ZLOF* from Munich, for instance, printed an advertisement for the right wing extremist party 'Junge Nationaldemokraten'. The fanzine *Lächerlich*, also based in Munich, was published by someone who later joined the right wing NPD. Also part of the radical right spectrum was the Frankfurt fanzine *Totale Vernichtung* (Total destruction). Brühl, the town where the right wing music label Rock-O-Rama was based, was also home to the fanzine *Der kleine Bierfreund*, which claimed its inaugural issue came out in 1934. The number of publications rapidly decreased during the nineteen-eighties until the hardcore and grunge scene took up the medium.

I MAKE MY OWN MUSIC LABEL

At the time of punk's emergence audio cassettes were (re-)discovered as the cheapest and thus most easily accessible audio format. In this period modern cassette recorders came with a double-deck for copying cassettes and an audio recording function – all that was required for reproducing music. Machines like this were affordable for almost anyone; by comparison, pressing plants for vinyl records were relatively rare and on the whole contractually bound to the music industry. For economic reasons runs of fewer than five hundred units were seldom produced. Cassettes offered a way of sidestepping the system of expensive studios and pressing plants, even though the cassette itself was not an underground medium. Even major companies released music cassettes. Nonetheless, it was punk that first recognised its subversive potential. Cassette recorders were used to (illegally) record live concerts or a band's music in the rehearsal room. As a means of recording, the cassette rapidly proliferated in the late nineteen-seventies and early eighties. 'It became a new popular sport. A special edition of the English magazine *ZIGZAG* from 1981 included a list of no less than one thousand British tapes, and no end is in sight. In Germany too this idea kicked off in the early nineteen-eighties. Out of sight of the large and small record companies people everywhere started conserving their music and making it public.' Naturally, the music industry was not slow to react to this trend. The first publication of Malcolm McLaren's band project Bow Wow Wow on EMI in 1980, *Your Cassette Pet*, was issued solely on cassette. In key aspects, however, the cassette – especially the bootleg cassette – was meant to be fundamentally distinguishable from the products of the large media corporations. It was supposed to contain material only by bands not usually published by major record companies. An important argument in favour of

Corp Cruid I, *Bleibeil*, Kassette, Eigenvertrieb, Ost-Berlin, 1989, Replik 2014. Corp Cruid war ein Pseudonym von Ornament und Verbrechen.

Corp Cruid I, *Bleibeil*, cassette, self-distributed, East Berlin, 1989, replica 2014. Corp Cruid was a pseudonym of Ornament und Verbrechen.

Split-Tape Aufruhr zur Liebe / Ornament und Verbrechen, Kassette, Assorted Nuts, Eigenvertrieb, Ost-Berlin, 1984, Replik 2014.

Split-Tape Aufruhr zur Liebe / Ornament und Verbrechen, cassette, Assorted Nuts, self-distributed, East Berlin, 1984, replica 2014.

Ornament und Verbrechen, *Rotmaul*, Kassette, Eigenvertrieb, Ost-Berlin, 1988, Replik 2014.

Ornament und Verbrechen, *Red Mouth*, cassette, self-distributed, East Berlin, 1988, replica 2014.

die Musikindustrie auf den Trend. Die erste Veröffentlichung von Malcolm McLarens Bandprojekt Bow Wow Wow im Jahr 1980 auf EMI, *Your Cassette Pet*, erschien so nur auf Kassette. Aber prinzipiell sollte sich die Kassette, insbesondere die Bootleg-Kassette, in wesentlichen Punkten von den Produkten der großen Medienkonzerne unterscheiden. Auf ihr sollte Material von Bands veröffentlicht werden, das die Plattenfirmen gewöhnlich nicht publizierten. Ein wichtiges Argument für diese MCs war der hohe Grad an Authentizität, die diese Aufnahmen verkörperten. Im Vergleich zu den Produkten der Musikindustrie klangen die Songs auf den Kassetten rau, unverfälscht und ausdrucksstark. Zum Teil wurde die Vorstellung von gutem Klang auf den Kopf gestellt.

Die ersten Punk- und New Wave-Bootleg-Kassetten im deutschsprachigen Raum tauchten um die Jahreswende 1976/77 in der Schweiz auf. Auf ihnen waren Konzertmitschnitte von The Stranglers, Elvis Costello, 999, The Clash und Sham 69 zu hören. Frühe Bootleg-Kassettenlabels in Deutschland waren Pope-Music-Productions, die es in zwei Jahren auf fünfzig MCs brachten, Flying Pig Records oder Imaginary Shroud Productions. Nach 1980 bekamen die Bootleg-Produzenten immer mehr Ärger mit Institutionen, die Urheberrechte schützen.

Gleichsam als Synthese aus Fanzine und Kassettenlabel entstanden Anfang der 1980er-Jahre sogenannte Kassettenfanzines. So veröffentlichte ab 1981 die »Tonzeitung« *Band-It* aus Franken auf ihren Kassetten neben Songs auch Interviews und Tonträgerkritiken. Der heutige Berliner Kulturstaatssekretär Tim Renner gründete damals das Kassettenfanzine *Festival der guten Taten*. Seine MCs kosteten zwischen zwei und drei Mark und hatten eine Spieldauer von ungefähr einer Stunde. Eigeninitiative und Selbstermächtigung zahlen sich mitunter aus.

music recorded on audio cassettes was their high degree of authenticity. Unlike the material issued by the record industry the songs on cassettes had a raw, unadulterated and vibrantly expressive sound. To some extent they turned the whole notion of 'a good sound' on its head.

The first punk and New Wave bootleg cassettes in the German-speaking world appeared in Switzerland around the end of 1976, early 1977, featuring live recordings of concerts by The Stranglers, Elvis Costello, 999, The Clash and Sham 69. The first bootleg cassette labels to emerge in Germany had names like 'Pope Music Production', which issued up to fifty audio cassettes in two years, Flying Pig Records or Imaginary Shroud Productions. But from 1980 on, bootleg producers increasingly ran into trouble with institutions prosecuting copyright infringement.

In the early nineteen-eighties, so-called cassette fanzines emerged, a sort of synthesis between fanzine and cassette label. In 1981 the audio magazine *Band-It* from the Franconian region began publishing cassettes not only with songs but also interviews and music reviews. In the same period Tim Renner, today Berlin's State Secretary of Culture, founded the cassette fanzine *Festival der guten Taten* (Festival of Good Deeds). His music cassettes cost between two and three Deutschmarks and had a playing time of about one hour. Individual initiative and self-empowerment occasionally pay off.

Alex Hacke (alias Alexander von Borsig) spielt mit Kiddy Citny (von der Band Sprung aus den Wolken) vor kleinem Publikum: Silvie Langenfeld (3. von links), Blixa Bargeld (Einstürzende Neubauten, 4. von links), Risiko, West-Berlin, 1981.

Alex Hacke (a.k.a. Alexander von Borsig) playing with Kiddy Citny (in the band Sprung aus den Wolken) to a small audience: Silvie Langenfeld (3rd from left), Blixa Bargeld (Einstürzende Neubauten, 4th from left), Risiko, West Berlin, 1981.

Kraftwerk Puppen, fotografiert im Circus Krone, München, für die Japan-Tour, 1981.

Kraftwerk dolls, photographed in Circus Krone in Munich for the Japan tour, 1981.

WIE DIE SCHON HEISSEN

LOOK WHAT THEY'RE CALLED

KLAUS WALTER

»Wie die schon heißen! The Animals! Das *sind* doch Tiere.« Mit diesen Worten versuchte einst ein zorniger Vater seinem zehnjährigen Sohn dessen aufkeimende Neigung zur sogenannten Beatmusik auszureden. Ohne Erfolg. Wir sind im Jahr 1966 und Beat ist das Größte für mich. Auch andere Bands heißen nach Tieren: Die Beatles und die Byrds verändern jeweils einen Buchstaben zur korrekten Schreibweise von Käfern und der Vögeln. The Troggs wiederum ist die Abkürzung von Troglodytes, Höhlenbewohner. Auch die Rollenden Steine rollen außerhalb der menschlichen Zivilisation der Sechziger Jahre. Wie die schon heißen!

The Wirtschaftswunder. Kosmonautentraum. Deutsch Amerikanische Freundschaft. Freiwillige Selbstkontrolle. Malaria!. Hans-A-Plast. Ede & die Zimmermänner. Palais Schaumburg. Mittagspause. Einstürzende Neubauten.

Die Neue Deutsche Welle, das verrät der Name, war eine Reaktion auf die New Wave(s) in den USA und Großbritannien. Anders als die Neue Deutsche Welle kam New Wave ohne nationale Bezeichnung aus, sie war gewissermaßen angloamerikanisch by nature. In der deutschen Popkultur hingegen war so ziemlich gar nichts irgendwie by nature, das ging schon damit los, dass es noch zwei deutsche Staaten gab, als die Neue Deutsche Welle entstand. Wir reden hier von der NDW made in BRD, also von der alten Bundesrepublik Deutschland inklusive West-Berlin. Noch so eine deutsche Spezialität: die Mauerstadt, umzingelt von der Deutschen Demokratischen Republik, wurde aufgrund ihres besonderen Status zu einer Hochburg der Neuen Deutschen Welle. Man sieht also: diese Neue Welle war eine sehr deutsche, take it or leave it. Vielleicht ist es gerade deshalb sinnvoll, zunächst zu betrachten, was die NDW mit den neuen Popbewegungen der späten Siebziger im Rest der Welt verband, bevor die speziellen Kalamitäten deutscher Sonderwege thematisiert werden.

'Look what they're called! The Animals! They really *are* animals.' With these words a livid father attempted to talk his ten-year-old son out of his burgeoning inclination for so-called beat music. To no avail. It was 1966 and for me beat was the greatest thing ever. Other groups were also called after animals – the Beatles and the Byrds each altered one letter from the correct spelling of the natural fauna that inspired them. The Troggs, on the other hand, was an abbreviation of troglodytes, dwellers of prehistoric caves. And the Rolling Stones also rolled beyond the pale of nineteen-sixties human civilisation. Look what they're called!

The Wirtschaftswunder. Kosmonautentraum. Deutsch American Friendship. Voluntary Self-Censorship. Malaria. Hans-A-Plast (punning on the Beiersdorf plaster brand). Ede und die Zimmermänner (a play on the name of a cult TV journalist, Eduard Zimmermann). Palais Schaumburg (former residence of the West German Chancellor). Lunch Break. Collapsing New Buildings.

Neue Deutsche Welle (NDW, or German New Wave), as the name says, was a reaction to the New Wave(s) in the US and Great Britain. But in contrast to Neue Deutsche Welle, New Wave elsewhere managed to do without national specification – it was, as it were, Anglo-American by nature. In German pop culture there was virtually nothing 'by nature, as it were'. To start with, when the Neue Deutsche Welle emerged there were still two Germanys. So we're talking about NDW made by FRG, by the old Federal Republic of Germany including West Berlin. Another German speciality: the walled city, thanks to its special status surrounded by the German Democratic Republic, became a citadel of Neue Deutsche Welle. As one can see, NDW was a very German kind of New Wave, like it or not. This perhaps is why it makes sense first to examine what connected NDW with the new pop trends elsewhere in the world of the late nineteen-seventies before discussing the particular calamities of Germany's 'special paths'.

Die Goldenen Zitronen, Hamburg, 1988.

Die Goldenen Zitronen, Hamburg, 1988.

Historisch war die Neue Deutsche Welle inspiriert und angetriggert von Punk, Post-Punk und New Wave vor allem anglo-amerikanischer Prägung. Um Missverständnissen vorzubeugen, schlage ich den Begriff der Original Neuen Deutschen Welle vor, fortan ONDW abgekürzt. Diese ONDW sah sich in der Bundesrepublik schon bald einer Industriellen Neuen Deutschen Welle (INDW) gegenüber. Die damals noch schlagkräftige Plattenindustrie erkannte bald die kommerziellen Potenziale des Begriffs Neue Deutsche Welle und vermarktete alles, was irgendwie bunt, schrill und deutschsprachig daherkam, unter dem Label NDW – der Anfang vom Ende der ONDW. Anfangs orientierten sich die verstreuten Aktivistinnen und Aktivisten der ONDW an Vorbildern in London, New York und – weniger – Los Angeles. Wie diese agierten sie im Do-it-yourself-Modus. Erst Ende der Siebziger Jahre bündelte die Gattungsbezeichnung Neue Deutsche Welle die vielfältigen Graswurzelaktivitäten, die bis dahin auf Lo- bis No-Budget-Level unkontrolliert wucherten. Strukturell und motivisch ähnelte die ONDW der frühen Jahre dem Punk in Großbritannien einerseits und dem New York Punk mit seinen engen Verbindungen zu Kunst & Kino andererseits.

In historical terms German New Wave was inspired and triggered by punk, post-punk and New Wave, particularly the Anglo-American variety. To avoid misunderstandings I would propose using the term 'Original Neue Deutsche Welle' (Original German New Wave), from now on abbreviated as ONDW. The ONDW movement in West Germany soon saw itself confronted with Industrial German New Wave (INDW). Then still a powerful force, Germany's record industry was quick to spot the commercial potential of the Neue Deutsche Welle concept and began marketing everything that was colourful, garish and sung in German under the label NDW – the beginning of the end for ONDW. Initially the scattered activists of ONDW were guided by role models in London, New York and – to a lesser extent – in Los Angeles. Like these, they acted in a do-it-yourself mode. It was not until the late nineteen-seventies that the generic term Neue Deutsche Welle bundled together all the various grass-root activities that hitherto had proliferated uncontrolled on a no- to low-budget level. In terms of structures and motifs ONDW in its early years bore strong resemblance to punk in Great Britain and, with its close links to art and cinema, to New York punk as well.

Punk macht Tabula Rasa. Erst mal alles weghauen, Platz schaffen für Neues. »Kill your Idols.« Oder, mit The Clash: »Danger stranger you better paint your face, no Elvis, Beatles, or the Rolling Stones in 1977.« Viele künstlerische Bewegungen beginnen mit einem Befreiungsschlag. Punk suchte die Konfrontation mit dem Establishment, auch mit dem der Musikindustrie. Das hatte nicht nur symbolische Gründe, sondern es ging um größtmögliche Unabhängigkeit in künstlerischen, politischen

Punk made tabula rasa. First of all smash everything aside, make space for something new. Kill your idols. Or, to quote The Clash: 'Danger stranger / you better paint your face / no Elvis, Beatles or the Rolling Stones / in 1977.' This radical break unleashed many new artistic movements. Punk sought confrontation with the

und ökonomischen Fragen. Diese Freiheit war bei den bestehenden Plattenfirmen nicht zu haben. Also mussten eigene her.

Auch in der Bundesrepublik gründeten junge und nicht mehr ganz junge Enthusiasten Labels, um ihre Musik zu vertreiben. Nach dem Vorbild des Londoner Rough Trade-Shops koppelten diese Pioniere ihre Firmen an einen Schallplatten-Laden. Auf der Suche nach dem neuen Sound fuhr der Berliner Punk-Fan Burkhardt Seiler 1978 nach London. Für 600 DM kaufte er Singles, viele davon im Rough Trade Shop. Und Seiler lernte Geoff Travis kennen, den Betreiber des Rough Trade-Labels. Der Berliner Punk-Fan wurde zu einem Exportkunden von Rough Trade, gab sich den sprechenden Namen Zensor und eröffnete 1979 im Hinterzimmer einer Klamotten-Boutique seinen Laden: Zensor-Schallplatten. Das Repertoire: Import-Platten aus Großbritannien und den USA. Dem Regal mit den obskuren deutschen Produktionen, die ihm über seine Kontakte zuflogen, verpasste der Zensor einen Namen, der Geschichte machen sollte: Neue Deutsche Welle. Der winzige Laden in Berlin-Schöneberg wurde zu einer Keimzelle der ONDW. Im Keller spielten sagenumwobene Bands wie Mania D. (später Malaria!), Mittagspause (später Fehlfarben) und Deutsch Amerikanische Freundschaft. Hier »dilletierten« die Genialen Dilletanten (die bewusst »dilletantisch« zur falschen Rechtschreibung griffen) um Frieder Butzmann und Einstürzende Neubauten. Der Zensor war alles in einem: Plattenladen, Plattenlabel, Versand, Vertrieb, Kommunikationszentrum. Zur selben Zeit entstanden in vielen deutschen Städten im DIY-Modus ähnliche Läden und Labels. Musiker von Der Plan bauten in Düsseldorf die Firma Ata Tak auf, der Name ist eine verballhorndeutschte Variante von Art Attack.

In Hamburg gründete Alfred Hilsberg das Label ZickZack, und später das einflussreiche Label What's So Funny About, das in den späten Achtzigern und frühen Neunzigern neben L'Age D'Or die Heimstätte der sogenannten Hamburger Schule um Bands wie Blumfeld, Die Braut Haut ins Auge, Die Sterne, Huah! und Tocotronic werden sollte. All diese Bands stehen mehr oder weniger ausdrücklich in der Tradition der ONDW beziehungsweise teilen deren Vorstellungen von künstlerischer Unabhängigkeit. Labelgründer Alfred Hilsberg etablierte den Begriff Neue Deutsche Welle in einer gleichnamigen Artikelreihe in der damals einflussreichen Zeitschrift *Sounds: Neue Deutsche Welle – Aus grauer Städte Mauern*. Als Multitasker avant la lettre wird der Nichtmusiker Hilsberg zur Schlüsselfigur der ONDW: Entdecker, Entrepreneur, Journalist, Manager, Propagandist, Mädchen für alles. Reich wurde er damit nicht. Aber Hilsberg hielt länger durch als die meisten seiner Zeitgenossen und er hat seine Pionierverdienste nicht als Sprungbrett für eine Karriere in der Musikindustrie genutzt.

HOW GERMAN IS IT?

How German is it? Fragt der österreich-amerikanische Schriftsteller Walter Abish 1980 in seinem gleichnamigen Roman. Very German war die ONDW. Bei allen Unterschieden gilt für fast alle Acts der Bewegung, dass sie sich bewusst und offensiv mit

establishment and the music industry. The reasons for this were more than just symbolic. It was about acquiring as much independence as possible in artistic, political and economic matters. This freedom was not on offer at the established record companies. So it was time to get their own.

In West Germany too, young and not so young enthusiasts set about founding labels to put out their music. Following the example of the Rough Trade shop in London, these pioneers also coupled their firms to record stores. In 1978 the Berlin punk fan Burkhardt Seiler went to London in search of the new sound. He purchased singles for the sum of six hundred deutschmarks, many of them at the Rough Trade shop. Then Seiler got to know Geoff Travis, manager of the Rough Trade label. The Berlin punk fan became one of Rough Trade's export clients, gave himself the telling name Zensor. In 1979 he opened up his shop in the back room of a clothing boutique: Zensor Schallplatten (Censor Records). Its repertoire: import records from Great Britain and the US. For the shelf holding the obscure German productions that reached him via his numerous contacts, Zensor devised a name that would make history: Neue Deutsche Welle. The tiny shop in Berlin's Schöneberg district became the nucleus of ONDW. In the cellar today you can hear legendary bands like Mania D. (later Malaria!), Mittagspause (later Fehlfarben) and Deutsch Amerikanische Freundschaft. Here the 'brilliant dilettantes' (who deliberately and *dilletantishly* chose the wrong spelling) *dilletised* around Frieder Butzmann and the Einstürzende Neubauten. Zensor was all in one: record shop, record label, mail order, distribution, meeting place. At the same time and in like DIY mode similar shops and labels began springing up in numerous other cities across Germany. In Düsseldorf members of Der Plan launched the firm Ata Tak, a play in spoof German on the words *art attack*.

In Hamburg Alfred Hilsberg founded ZickZack, later to become the influential label What's So Funny About, which in the late nineteen-eighties and early nineties served as a home not only for L'Age d'Or but also the so-called 'Hamburger Schule' (Hamburg School) comprising bands such as Blumfeld, Die Braut Haut ins Auge, Die Sterne, Huah! and Tocotronic. All these acts followed more or less expressly in the tradition of ONDW or shared their vision of artistic independence. The label's founder Alfred Hilsberg established the term Neue Deutsche Welle in an eponymous series of articles he wrote for the then influential music magazine *Sounds:* 'Neue Deutsche Welle – Aus grauer Städte Mauern' (German New Wave – Away from the walls of grey cities). As a multitasker avant la lettre the non-musician Hilsberg became a key protagonist in ONDW – discoverer, entrepreneur, journalist, manager, propagandist, factotum. It hardly made him wealthy. But Hilsberg kept going much longer than most of his contemporaries, and never used his pioneer privileges as a springboard for a career in the music industry.

HOW GERMAN IS IT?

'How German is it?', asks the Austro-American writer Walter Abish in his eponymous novel from 1980. ONDW was very German.

(west)deutschen Verhältnissen beschäftigt haben, deutsche Vergangenheit inklusive. 1977, der Krieg war gerade mal 32 Jahre vorbei, die Nazis waren unter uns. Wie die schon heißen! The Wirtschaftswunder und Die Radierer, zwei Bands aus der selbstironisch so genannten Limburger Schule. Beide Namen verweisen auf eine Geschichte, die man am liebsten ausradieren würde, die man aber durch die völkisch-kollektive Kraftanstrengung namens Wirtschaftswunder zumindest »überwunden« zu haben hoffte. Oder: bewältigt. Bewaeltigte Vergangenheit, so nannte sich eine weithin vergessene ONDW-Combo, *Der real existierende Sozialismus* war einer ihrer Songs. Die von der BRD-Politik geschürten Ängste vor diesem real existierenden Sozialismus spiegelten sich auch in Bandnamen wie ZK und Kosmonautentraum.

An sozialistische Planwirtschaft gemahnt der Name des Düsseldorfer Elektronik-Trios Der Plan, allerdings hieß die Band ursprünglich Weltaufstandsplan. Die Deutsch Amerikanische Freundschaft (D. A. F.) verwies auf das floskelhaft-bürokratische einer aus der Niederlage erzwungenen, folglich unegalitären »Freundschaft«. Wie Der Plan und D. A. F. stammte auch die Band Mittagspause, aus der später Die Fehlfarben hervorgingen, aus Düsseldorf. In den Siebzigern war die Mittagspause noch eine unantastbare Konstante des fordistisch intakten Arbeitslebens in der BRD, Deregulierung und Flexibilisierung liegen noch in weiter Ferne, auch beim Stahlkonzern Krupp. »Flink wie Windhunde, zäh wie Leder, hart wie Kruppstahl«, so hatte sich der Führer 1935 seine Jungs von der Hitler-Jugend gewünscht; das geflügelte Wort hallte noch durchs kollektive Gedächtnis, als Jürgen Engler und Bernward Malaka 1980 in Düsseldorf Die Krupps gründeten. Namenspatron der Band war die Stahlindustriellen-Dynastie Krupp aus Essen, die im Nationalsozialismus Zwangsarbeiter eingesetzt hatte, um die Kriegsmaschinerie anzutreiben. Mit Songtiteln wie *Stahlwerksinfonie* und ihrem betont teutonisch-zackigen Auftreten bekamen die Krupps auch in Großbritannien viel Aufmerksamkeit, sie fungierten gewissermaßen als Missing Link zwischen Nazi-Deutschland und dem, was später unter dem Label Neue Deutsche Härte in die Welt hinaus vermarktet wurde. Auch Rammstein, die weltweit neben Kraftwerk populärste Band des wiedervereinigten Deutschlands, haben ihre Krupps-Lektion gelernt, und ihre Neubauten-Lektion, vor allem was den Einsatz von Pressluft & Pyro angeht. In Berlin hauten Einstürzende Neubauten auf Eisen und waren ihrer Zeit haarscharf voraus. 1980, ein paar Monate nach der Band-Premiere, stürzte das Berliner Kongresszentrum in sich zusammen, ein Symbol der – siehe oben – deutsch-amerikanischen Freundschaft. Einstürzende Neubauten schafften schnell den Sprung aus dem Berliner Sub in die Hochkultur; schon 1986 wurden sie vom renommierten Regisseur Peter Zadek ans Hamburger Schauspielhaus geholt. Ihr Sänger und Aushängeschild Blixa Bargeld (Bargeld, as in Cash, Johnny) spielte nebenbei viele Jahre bei Nick Caves Bad Seeds.

Auf eine exemplarische Langzeit-Laufbahn kann auch Gudrun Gut zurückblicken. Schon bevor sie 1980 zur ersten Besetzung

For all their differences, it can be said of almost all acts in the movement that they were consciously and combatively concerned with conditions in (West) Germany, including the German past. In 1977 the war had been over for no more than thirty-two years, the Nazis were still amongst us. Look what they're called! The Wirtschaftswunder and Die Radierer (The Erasers), two bands from the self-ironically named Limburg School. Both names alluded to a historical chapter that most people felt would have been best simply erased, but which thanks to a national(istic) collective effort known as the Economic Miracle they hoped might by now at least have been *surmounted*. Or come to terms with. Coming to terms with the past, The Bewaeltigte Vergangenheit was the name of one largely forgotten NDW band, and 'Der real existierende Sozialismus' – really existing Socialism – was the title of one of their songs. Fears about this 'really existing Socialism' fomented by the West German political establishment were mirrored in other band names such as ZK (abbreviation of Central Committee) and Kosmonautentraum (Cosmonauts' Dream).

We are put in mind of Socialist planned economy by the name of the Düsseldorf electronic trio Der Plan, which was originally called Weltaufstandsplan. Deutsch Amerikanische Freundschaft (D. A. F. – German American Friendship) alludes to the hollow bureaucratic construct of a *friendship* imposed by defeat, and hence unequal. Like Der Plan and D. A. F. the group Mittagspause (Lunch Break) – later to become Fehlfarben – also hailed from Düsseldorf. In nineteen-seventies West Germany the lunch break was still an untouchable institution in the country's intact Fordist world of work; deregulation and labour market flexibility lay far in the future, even in the giant steel corporation Krupp. As the Führer said in 1935, he hoped his boys in the Hitler Youth would be 'as swift as greyhounds, as tough as leather, as hard as Krupp steel,' an infamous dictum that continued to resonate in the collective memory when Jürgen Engler and Bernward Malaka formed Die Krupps in Düsseldorf in 1980. The band's namesake was the Essen-based steel dynasty Krupp that during the Nazi era used forced labour to fuel the war machine. With song titles like 'Stahlwerksinfonie' (Steelworks symphony) and their jaggedly strutting, Teutonic stage performance Die Krupps soon became noticed in Great Britain as well – they served as a kind of missing link between Nazi Germany and what would later be marketed worldwide as Neue Deutsche Härte (new German hardness). Rammstein too, besides Kraftwerk internationally the most popular band from reunified Germany, learned its 'Krupps lesson'. And their 'Neubauten lesson' too, especially in the use of pneumatics and pyrotechnics. The Einstürzende Neubauten were hammering on steel in Berlin and were ahead of their time by a hair's breadth. In 1980, a few months after the band went public, the Berlin Congress Centre, a true symbol of the aforementioned German-American friendship, caved in. The Einstürzende Neubauten quickly advanced from Berlin's subculture to Germany's high culture – by 1986 they had already been booked by the prestigious stage director Peter Zadek for a theatre production at the Hamburg Schauspielhaus. In addition, the band's singer and figurehead Blixa Bargeld (Bargeld meaning 'cash', as in Johnny) has also

der Neubauten gehörte, hatte sie in Berlin mit Bettina Köster und Beate Bartel Mania D. gegründet, die schon bald zu Malaria! mutierten – und kurz nach der Jahrtausendwende mit *Kaltes Klares Wasser* im Remix der Chicks On Speed einen unverhofften Revival-Hit landeten. Wie die schon heißen! Malaria! & Mania D., die Angst des weißen Mannes vor der Infektion, die Angst des weißen Mannes vor der manischen Frau. 2014 würden die Bands vielleicht Ebola heißen, oder Fearbola.

Gudrun Gut, die Gründerin von Malaria!, ist bis heute aktiv. Sie hat das einflussreiche Label Monika Enterprise gegründet, auf dem vor allem Frauen veröffentlichen. Mit ihrem Partner Thomas Fehlmann – seinerseits Gründungmitglied von Palais Schaumburg und heute Recording Artist beim Kölner Label Kompakt und Mitglied von The Orb – betreibt Gut den Ocean Club, ein Mix aus Technoclub und Radioshow. Bei Monika Enterprise veröffentlicht sie Soloplatten, 2010 ein Album mit Antye Greie-Fuchs als Greie-Gut-Fraktion. Eine Biografie aus Koninuität und Brüchen, oder: vielleicht geht ja Kontinuität nur mit Brüchen? Der Zeitenbruch mit dem Einsturz der Berliner Mauer, der Bruch mit der Ankunft von Techno, Neuorientierung in der leeren Mitte des vereinten Berlins, Rekonstruktion künstlerischer Entwürfe – diese Stationen prägten einige Musikerinnen und Musiker, die in der ONDW angefangen haben.

Dazu gehört – bei aller Distanz zu Berlin – auch die Münchner Band Freiwillige Selbstkontrolle (F. S. K.), die von 1979 bis heute zahlreiche Stil- und Richtungswechsel absolviert hat und dabei immer auf ihre mitunter schrullige Art und Weise cutting edge bleibt, und unverwechselbar. Charakteristisch für F. S. K. und ihre einzelnen Akteure ist ein gewissermaßen dialektisches Verhältnis zur Hochkultur, ein gleichzeitiges Dabeisein und doch auf Distanz sein: F. S. K.-Gründerin Michaela Melián ist Kunstprofessorin, preisgekrönte Künstlerin und veröffentlicht bei Gudrun Guts Label Monika Enterprise gefeierte Soloplatten. Ihr Ehemann und F. S. K.-Mitgründer Thomas Meinecke ist Romanautor bei Suhrkamp, Radio-DJ beim Bayerischen Rundfunk und Club-DJ. Für einige dieser Veteranen geht die ONDW bis heute weiter, immer weiter, und sie hat sich den Charakter einer – wenn auch verlangsamten – Bewegung erhalten. Die Künstler bewegen sich und sie sind miteinander verbunden. Und manche gelten im Ausland mehr als in old Germany, Moritz von Oswald zum Beispiel.

How german is it? Wer ist Moritz von Oswald, warum war er 2009 Coverboy des Magazins *The Wire?* Zum Stand der Dinge in German Pop gehört der Umstand, dass man das englische Magazin *The Wire* lesen muss, um zu erfahren, dass Moritz von Oswald vor einigen Jahren einen Schlaganfall hatte. In deutschen Blättern steht sowas nicht. Die Folgen des Schlags haben ihn bei der Arbeit an seinem Album, das er 2009 mit dem Moritz von Oswald Trio aufgenommen hat, behindert, aber sie haben es nicht verhindert.

In den Achtzigern war Moritz von Oswald Schlagzeuger einer späten Besetzung von Palais Schaumburg. Wie die schon heißen!

enjoyed a parallel career as the long-time guitarist for Nick Cave's band The Bad Seeds.

Gudrun Gut too can look back on an exemplary long-running career. Even before she became part of the first Neubauten line-up in 1980 she founded Mania D. in Berlin together with Bettina Köster and Beate Bartel, who then soon after morphed into Malaria! – and with their song 'Kaltes Klares Wasser' (Cold clear water) scored an unexpected revival hit in a remixed version by Chicks On Speed shortly after the turn of the century. Look what they're called: Malaria! and Mania D. – the *white* man's fear of disease; the white *man's* fear of the manic woman. In 2014 these bands would perhaps be called Ebola or Fearbola.

Gudrun Gut, founding member of Malaria!, is still active today. She launched the influential independent music label Monika Enterprise that publishes work predominantly by women. Together with her partner Thomas Fehlmann – back then a founding member of Palais Schaumburg, now a recording artist with the Cologne label Kontakt and member of the band The Orb – Gudrun Gut ran Ocean Club in Berlin until 2012, a hybrid of techno club and radio show. On Monika she has published solo records, then in 2010 she released an album with Antye Greie-Fuchs as the Greie Gut Fraktion. Hers is a biography of continuity and breaks. Or maybe continuity can only succeed in combination with intermittent breaks? The breach in time caused by the fall of the Wall, the rupture embodied by the advent of techno, reorientation in the empty centre of a reunified Berlin, reconstruction of artistic strategies – these kinds of staging posts marked the development of various musicians who started out in ONDW.

Among them – in spite of their distance to Berlin – was the Munich-based band Freiwillige Selbstkontrolle (Voluntary Self-Censorship, F. S. K.) that between 1979 and today have frequently switched style and direction and yet, in their often quirky manner, have always remained cutting edge. Typical of F. S. K. and its individual members was, as it were, their dialectical relationship to high culture, simultaneously involved in it yet keeping their distance. One of the band's founding members, Michaela Melián, is not only a professor of art and an award-winning artist but has also published highly rated solo records on Gudrun Gut's Monika label. Her husband Thomas Meinecke, another founding member of F. S. K., is a novelist published by Suhrkamp, a radio DJ at the Bayerischer Rundfunk and a club DJ. For some of these veterans, ONDW is still a moving force even today, and it carries on and on, having sustained the character of a movement, albeit at a slower pace. The artists are still moving and connected with one another. There are some who are more highly prized abroad than they are back in Old Germany. Moritz von Oswald, for instance.

How German is it? Who is Moritz von Oswald and what made him the 2009 cover boy of *The Wire*? It describes the state of things in German pop music that we had to read the English

Nena (links) tanzt mit Gudrun Gut von Malaria! auf Jörg Hoppes Geburtstagsparty, West-Berlin, 1984.

Nena (left) dancing with Gudrun Gut of Malaria! at Jörg Hoppe's birthday party, West Berlin, 1984.

Im Palais Schaumburg residierten damals die Kanzler der Bundesrepublik Deutschland. Seit den Neunzigern ist Moritz von Oswald neben Mark Ernestus die Schlüsselfigur hinter Basic Channel, Maurizio und Rhythm & Sound. Mit diesen Projekten hat er einen neuen Sound erfunden, die Brücke zwischen Techno und Dub. Coverboy des Magazins *The Wire* wurde Moritz von Oswald nur deswegen erst 2009, weil er bis dahin die Teilnahme an den Ritualen des Popgeschäfts verweigerte. Er hält sein Gesicht nicht in Kameras, legt Wert auf Anonymität. Heute ist von Oswald ein Pop-Künstler neuen Typs: um die Fünfzig, 25 Jahre Techno in Körper, Geist und Seele, ein Schlaganfall in den Knochen und der Mehrheit des großen Pop-Publikums unbekannt. Was schade ist, denn Moritz von Oswald war an ein paar Platten beteiligt, die so bahnbrechend, richtungsweisend und was die Adjektive so hergeben sind, wie *Revolver, Electric Ladyland, Blue, There's A Riot Goin' On* oder die Bananenplatte. Von dieser Liga reden wir und die Tatsache, dass die Mehrzahl der Verehrer von Velvet Underground, Sly & The Family Stone, Joni Mitchell, Jimi Hendrix und den Beatles den Namen Moritz von Oswald noch nie gehört hat und dass von dieser Mehrzahl wiederum eine Mehrzahl sich weigern dürfte, die Musik von Moritz von Oswald zur Kenntnis zu nehmen, geschweige denn den Vergleich mit den alten Helden zuzulassen oder schlüssig zu finden – diese Tatsache ist symptomatisch für die ungleichzeitige und widersprüchliche Geschichte der ONDW und ihrer Spätfolgen bis in die Gegenwart.

music magazine *The Wire* to learn of Moritz von Oswald's stroke several years ago. Things like that don't make the German press. The consequences of his stroke interfered with the recording of his album with the Moritz von Oswald Trio that was released in 2009. But they didn't prevent it.

In the nineteen-eighties Moritz von Oswald had been drummer in a later formation of Palais Schaumburg. Look what they're called! Palais Schaumburg was the official residence of the Chancellors of the Federal Republic. From the nineteen-nineties on, alongside Mark Ernestus Moritz, von Oswald was the key figure behind Basic Channel, Maurizio and Rhythm & Sound. With these projects he invented a new sound, the bridge between techno and dub. The only reason Moritz von Oswald wasn't chosen to be cover boy of *The Wire* before 2009 was because he had previously shunned the rituals of the pop business. He didn't stick his face in the cameras; he cherished anonymity. Today Oswald is a new category of pop artist – about fifty, with twenty-five years of techno in his body, mind and soul, the shadow of a stroke in his bones and unknown to the majority of the mainstream pop audience. Which is a pity because Moritz von Oswald was involved in a number of records that were so groundbreaking, trendsetting and whatever other superlatives come to mind, such as *Revolver, Electric Ladyland, Blue, There's a Riot Goin' On* or that record with the banana. That's the league he's played in, and the fact that the majority of those who worship Velvet Underground, Sly & The Family Stone, Joni Mitchell, Jimi Hendrix and the Beatles have never heard the name Moritz von Oswald before, and that of this majority again the majority would probably refuse to acknowledge the music created by Moritz von Oswald, let alone countenance a comparison with their illustrious heroes or see the logic in it – this fact is symptomatic of the asynchronous and contradictory history of ONDW and its long-term impact up until the present.

Nach dem Konzert, SO36, West-Berlin, 1982.

After the concert, SO36, West Berlin, 1982.

CREDITS

Anno Dittmer – Seiten/pages: Frontispiz/frontispiece, 11, 32/33, 39, 43, 44/45, 70 (Mitte/centre), 116/117, 133, 139, 146/147, 156/157

ar/gee gleim – Seiten/pages: 8/9, 17, 24/25, 29, 49, 50/51, 54/55, 56, 57 (oben/top), 85 (unten/bottom), 87, 131

Archiv Die Tödliche Doris – Seiten/pages: 66, 71 (unten/bottom)

Archiv Die Tödliche Doris, Foto/photo: H. Blohm – Seiten/pages: 62/63

Aus der Zeitschrift Boingo Osmopol Nr. 2, 1982/ From the magazine Boingo Osmopol n. 2, 1982– Seiten/pages: 70 (unten rechts/bottom right), 70 (unten links/bottom left)

Aus der Zeitschrift Mode & Verzweiflung / From the magazine Mode & Verzweiflung – Seite/page: 76

Aus der privaten Fotosammlung von Klaus Maeck / From the private collection of Klaus Maeck – Seiten/pages: 5, 15, 137, 143

Bernd Zimmer – Seite/page: 111

Bernd Zimmer, Berlinische Galerie (Foto/photo), Courtesy Galerie Karl Pfefferle, München – Seite/page: 107

Carmen Knoebel – Seiten/pages: 128/129

Christoph Schlingensief – Seite/page: 79

Courtesy F. S. K. – Seiten/pages: 73, 75

Courtesy Holger Priess * Galerie, Hamburg – Seiten/pages: 65, 67

Courtesy Robert Lippok – Seiten/pages: 95, 145

Eva Maria Ocherbauer – Seiten/pages: 35, 99 (unten/bottom)

Felix Borkenau – Seite/page: 59

Florian Wüst (Stills) – Seiten/pages: 119 – 127

Hartmut Beil – Seiten/pages: 88/89, 92/93

Ilse Ruppert – Seiten/pages: 31, 52/53, 82/83, 85 (oben/top), 100/101, 103, 104/105, 140/141, 148/149, 155, 159

Klaus Killisch – Seite/page: 94

Maureen Paley – Seite/page: 74

Martin Adam, Berlin – Seite/page: 97 (unten links/bottom left)

Michael Biedowicz – Seite/page: 91

Nan Goldin (Foto/photo), Farbkopien: Sammlung Wolfgang Müller/Xeroxes from the collection of Wolfgang Müller – Seiten/pages: 68/69

Norbert Bauer – Seite/page: 27

Peter Gruchot – Seiten/pages: 36/37, 42

Susanne Erasmi – Seite/page: 77

Studio Messlinger – Seite/page: 78

Uli Klaas, Düsseldorf – Seite/page: 97 (unten rechts/bottom right)

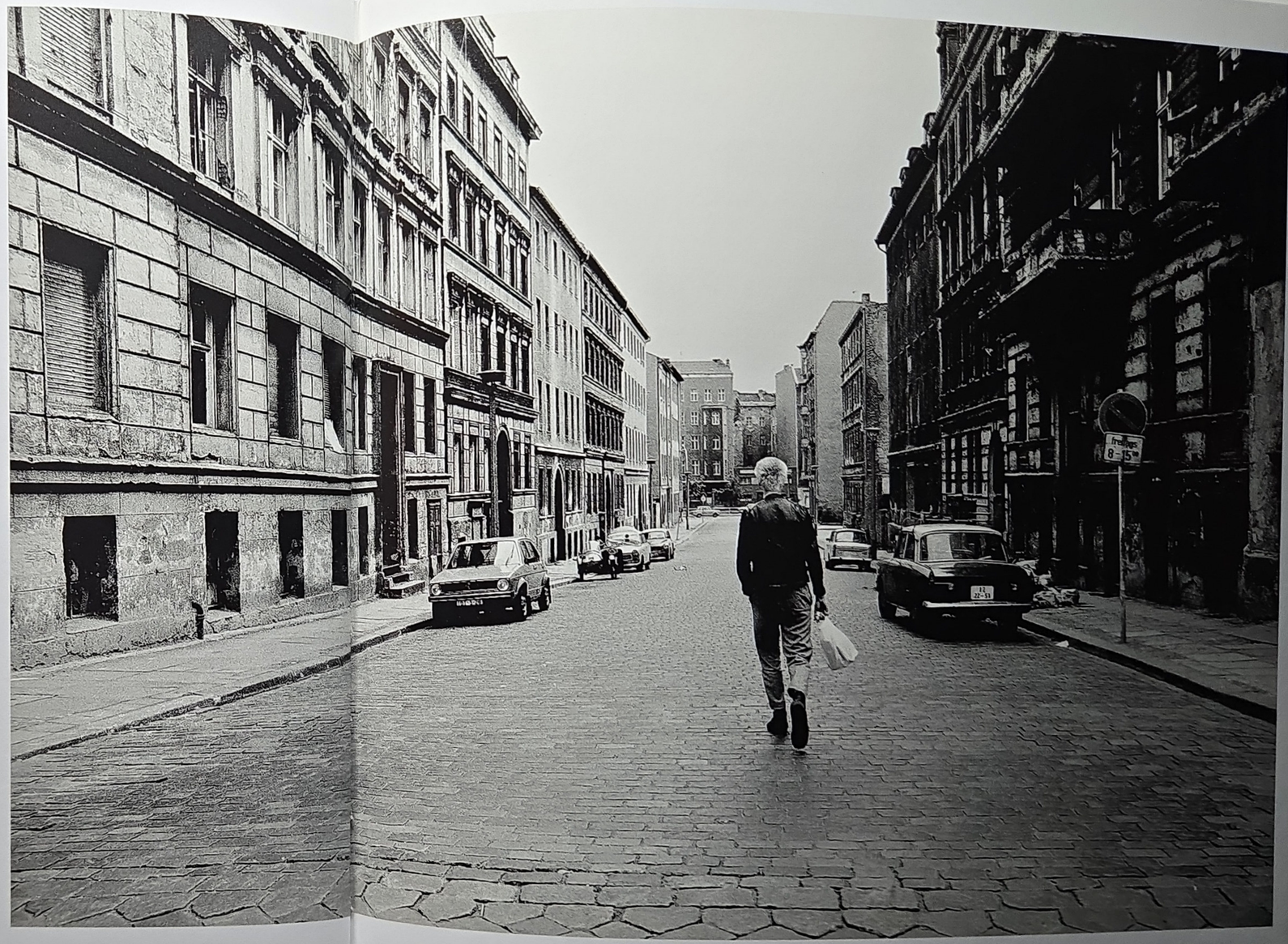
Ulli Maier – Seiten/pages: 57 (unten/bottom), 60/61

Ulrike Holthöfer, Axel Kufus – Seite/page: 97 (oben/top)

Werner Walczak – Seiten/pages: 7, 71 (oben/top)

Wolfgang Burat – Seiten/pages: 23, 40/41, 47, 81, 86, 99 (oben/top), 102, 113, 115, 151

Wolfgang Müller (Hg./ed.): Geniale Dilletanten, Merve Verlag, Berlin, 1982, S./p. 94) – Seite/page: 70 (oben/top)



Punk auf der Straße, Prenzlauer Berg, Ost-Berlin, 1982.

A punk in the street, Prenzlauer Berg, East Berlin, 1982.

IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
Geniale Dilletanten
Subkultur der 1980er-Jahre in Deutschland

This book is published in conjunction with the exhibition
Brilliant Dilletantes
Subculture in Germany in the 1980s

Konzept / Concept Leonhard Emmerling, Mathilde Weh
Kuratorin / Curator Mathilde Weh
Mitarbeit / Assistants Aline Fieker, Lisa Mayerhöfer

Haus der Kunst, München
25.6. – 11.10.2015
Direktor: Okwui Enwezor
Hauptkurator: Ulrich Wilmes

Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg
22.1. – 1.5.2016, und weitere Stationen / and other venues
Direktorin: Sabine Schulze
Kurator: Dennis Conrad

Ausstellungs- und Tourneeorganisation /
Exhibition tour manager:
Anita Eylmann

Herausgeber / Editor:
Leonhard Emmerling, Mathilde Weh
Goethe-Institut

Redaktion / Managing editor:
Leonhard Emmerling
Mathilde Weh
Lisa Mayerhöfer

Lektorat / Copyediting:
Martin Steinbrück / Leina González

Übersetzungen / Translations:
Matthew Partridge

Gestaltung / Design:
Julia Wagner, grafikenstalt

Satz / Typesetting:
Julia Wagner, grafikenstalt

Schrift / Typeface:
Univers, Minion, Impact

Herstellung / Production:
Anja Wolsfeld, Hatje Cantz

Reproduktionen / Reproductions:
perfect image

Papier / Paper:
LuxoArt Samt, 150 g/m²

© 2015 Hatje Cantz Verlag, Ostfildern,
und Autoren / and authors

Fotonachweis / Reproductions and images
Die Rechte liegen bei den genannten Urhebern, den Fotografen und Fotografinnen. Wir bedanken uns für die Bereitstellung / All rights remain with the respective authors and photographers. We wish to thank all those who supplied us with source material for reproductions.

© für die abgebildeten Werke von / for the reproduced works by
Klaus Killisch, Ulrike Holthöfer, Wolfgang Müller und Bernd Zimmer:
VG Bild-Kunst, Bonn 2014
sowie bei den Künstlern oder ihren Rechtsnachfolgern / the artists, and their legal successors

Erschienen im / Published by
Hatje Cantz Verlag
Zeppelinstrasse 32
73760 Ostfildern
Deutschland / Germany
Tel. +49 711 4405-200
Fax +49 711 4405-220
www.hatjecantz.com
Ein Unternehmen der Ganske Verlagsgruppe
A Ganske Publishing Group company

Hatje Cantz books are available internationally at selected bookstores. For more information about our distribution partners, please visit our website at www.hatjecantz.com.

ISBN 978-3-7757-4034-0

Umschlagabbildung / Cover illustration:
Aus der privaten Fotosammlung von Klaus Maeck
From the private collection of Klaus Maeck

Frontispiz / Frontispiece:
Wassermusik war die einzige gemeinsame Performance von Die Tödliche Doris und Einstürzende Neubauten, in der Bildmitte Blixa Bargeld (Einstürzende Neubauten), West-Berlin, 1982.
Water Music was the only performance Die Tödliche Doris and Einstürzende Neubauten ever did together. In the middle of the picture: Blixa Bargeld (Einstürzende Neubauten), Risiko, West Berlin, 1982.

GOETHE INSTITUT

Umsturz! Vom brachialen Punk bis zum experimentellen Film. *Geniale Dilletanten* war der absichtlich falsch geschriebene Titel eines Musikfestivals, das 1981 im Berliner Tempodrom stattfand und zum Synonym einer kurzen Epoche künstlerischen Aufbruchs wurde. Vor allem im Umfeld von Kunsthochschulen erblühte eine Avantgarde, die sich durch künstlerische Vehemenz, genreübergreifendes Experimentieren und den Wunsch nach Selbstorganisation auszeichnete. Diesem Leitgedanken verschrieben sich Bands wie Einstürzende Neubauten, Deutsch Amerikanische Freundschaft, Ornament und Verbrechen, Der Plan, Palais Schaumburg, Die Tödliche Doris oder Freiwillige Selbstkontrolle. Der Katalog folgt den Bands, Künstlern, Filmemachern und Designern durch die Clubs, Bars und Galerien ihrer Zeit. Das Gefühl des Aufbruchs und der ästhetischen Freiheit wird hierdurch auch für den gegenwärtigen Leser erfahrbar gemacht.

Revolution! From brute punk to experimental film. ***Geniale Dilletanten*** **(Brilliant Dilletantes) was the deliberately misspelled title of a music festival that took place at the Tempodrom in Berlin in 1981 and which became a synonym for a brief era of artistic awakening. An avant garde blossomed, in particular in the context of art schools, that was characterised by artistic vehemence, cross-genre experimentation and the desire for self-organisation. Bands such as Einstürzende Neubauten, Deutsch Amerikanische Freundschaft, Ornament und Verbrechen, Der Plan, Palais Schaumburg, Die Tödliche Doris, or Freiwillige Selbstkontrolle committed themselves to this principle. The catalogue follows the bands, artists, filmmakers and designers through the clubs, bars and galleries of their time, enabling even contemporary readers to experience the feeling of departure into a new era and aesthetic freedom.**

ISBN 978-3-7757-4034-0

9 783775 740340

160 Seiten / pages, 126 Abbildungen / illustrations